P. 326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL II

Nr. 1—2

BUCUREŞTI

1957

Inv. 7666

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA,
Redactor-Şef: MIHAI POP.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL II Nr. 1 — 2

7666/1-2

BUCUREŞTI

1957

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

STUDII — Pag.

PAULA CARP — Cîteva cîntece de ieri şi de azi din com. Bătrîni. 7
VERA PROCA — Despre notarea dansului popular romînesc. 65
ION IAGAMAS — Cîntecul satului 93
ŞTEFANIA GOLOPENŢIA — O poetă populară: Veronica Găbudean. 99

MATERIALE

AL. I. AMZULESCU — Răscoala ţăranilor din 1907, oglindită în cîntecul popular. 125
GH. CIOBANU — Contribuţie la istoria cîntecului nostru popular 149
GEORGE SBÎRCEA — Obiceiuri, cîntece şi jocuri magice din comuna Topliţa. 157

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

J. BYCK — Barbu Lăzăreanu 167
TIBERIU ALEXANDRU — Despre localităţile din care Béla Bartók a cules muzica populară romînească 169

CRONICA

C. ZAMFIR — Tiberiu Brediceanu. 179
JIŘI VYSLOUŽIL — Folcloristica muzicală în Cehoslovacia 182
** Din realizările folcloristicii noastre. 198
** Activitatea folcloristică internaţională. 205

RECENZII

ADRIAN FOCHI — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. 224
ADRIAN FOCHI — Dr. Leopold Schmidt, Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung des Volksliedes in Österreich (Îndrumător pentru culegerea şi notarea cîntecului popular în Austria) 228
M. RAHMIL — Vernam Hull and Archer Taylor, A collection of Irish Riddles (O colecţie de ghicitori irlandeze 230
GH. CIOBANU — S. Baud-Bovy, Sur la prosodie des chansons cleftiques (Despre prozodia cîntecelor cleftice) 232
EMILIA COMIŞEL — Al. Moţev, Taktovite s hemiolno udăljeni vremena v zapisti na bălgarskite Folkloristi (Măsuri cu timpi prelungiţi hemiolic în notaţiile folcloriştilor bulgari 234
EMILIA COMIŞEL — Vechi cîntece de viteji. 236
ADRIAN VICOL — Moldvai Csángó népdalok és népballadák (Cîntece şi balade populare ale ceangăilor din Moldova 241
Z. SULIŢEANU — Culegere de melodii de dansuri populare din diferite regiuni ale ţării 248
C. ZAMFIR — 100 melodii de jocuri din Ardeal 250
I. MUŞLEA — Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn 255

BIBLIOGRAFIE

I. MUŞLEA — Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944-1950 — Revistele despuiate 259

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

STUDIES

Page

PAULA CARP — Past and present day folk-songs from the Bătrîni village. 7
VERA PROCA — Method of notation of Roumanian dances 65
ION JAGAMAS — The village song 93
ŞTEFANIA GOLOPENŢIA — A folk poetess: Veronica Găbudeanu 99

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

AL. I. AMZULESCU — The 1907 peasant rebellion mirrored in the Roumanian folk song 125
GH. CIOBANU — A folk-song found in Anton Pann's Collection 149
GEORGE SBÎRCEA — Customs, magic songs and dances from the village of Toplitza 157

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

I. BYCK — Barbu Lăzăreanu 167
TIBERIU ALEXANDRU — Localities where Béla Bartók collected Roumanian folk-tunes 169

NOTES AND NEWS

C. ZAMFIR — Tiberiu Brediceanu 179
JIŘI VYSLOUŽIL — Musical folklore in Czechoslovakia 182
— Some Roumanian folkloristic achievements 198
— International folkloristic activity 205

REVIEWS

ADRIAN FOCHI — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 224
ADRIAN FOCHI — Dr. Leopold Schmidt, Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung des Volkliedes in Österreich (Guide for the collection and notation of folk-songs in Austria) 228
M. RAHMIL — Vernam Hull and Archer Taylor, A collection of Irish riddles 230
GH. CIOBANU — S. Baud-Bovy, Sur la prosodie des chansons cleftiques (On the prosody of klephtic songs) 232
E. COMIŞEL — Al. Moţev, Taktovite s hemiolno udăljeni vremena v zapisti na bălgarskite Folkloristi (Rhythmic measures with hemiolic prolonged time values in the notations of Bulgarian folklorists) 234
E. COMIŞEL — Vechi cîntece de viteji (Old epics of legendary heroes) 236
ADRIAN VICOL — Moldvai Csángó népdalok és népballadák (Csángo folk songs and ballads from Moldavia) 241
Z. SULIŢEANU — Culegere de dansuri populare din diferite regiuni ale ţării (Collection of folk dance tunes from various regions of Roumania) 248
C. ZAMFIR — 100 melodii de jocuri din Ardeal (100 dance tunes from Transylvania) .. 250
I. MUŞLEA — Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn (Musical instruments of the Roumanian people) 255

BIBLIOGRAPHY

I. MUŞLEA — Bibliografia folklorului romînesc pe anii 1944-1950 — Revistele despuiate. (The bibliography of the Roumanian folklore (1944—1950). List of consulted periodicals) 259

https://biblioteca-digitala.ro

ОЧЕРКИ

Стр.

СТУДИИ

ПАУЛА КАРП — Песни вчерашнего и сегодняшнего дня в селе Бэтрынь..... 7
ВЕРА ПРОКА — О методе нотации румынского народного танца..... 65
ИОН ИАГАМАШ — Песнь деревни 93
ШТЕФАНИЯ ГОЛОПЕНЦИЯ — Народная песенница Вероника Габудяну.. 99

МАТЕРИАЛЫ

А. И. АМЗУЛЕСКУ — Отражение крестьянских восстаний 1907 года в народной песне. 125
Г. ЧОБАНУ — Вклад в историю нашей народной песни 149
ДЖОРДЖЕ СБЫРЧА — Магические обряды, песни и пляски в селе Топлица 157

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

И. БИК — Барбу Лэзэряну 167
ТИБЕРИЮ АЛЕКСАНДРУ — О местностях, где Бела Барток собирал румынскую народную музыку 169

ХРОНИКА

К. ЗАМФИР — Тиберию Бредичану 179
ЖИРИ ВИСЛОЖИЛ — Музыкальная фольклористика в Чехословакии 182
** Из достижений нашей фольклористики 198
** Международная фольклористическая деятельность 205

РЕЦЕНЗИИ

АДРИАН ФОКИ — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde..... 224
АДРИАН ФОКИ — Dr. Leopold Schmidt, Anleituug zur Sammlung und Aufzeichnung des Volkliedes in Osterreich (Руководство к собиранию и записыванию народной песни в Австрии)..... 228
М. РАХМИЛЬ — Vernam Hull and Archer Tailor, A collection of Irish Riddles (Сборник ирландских загадок) 230
Г. ЧОБАНУ — S. Baud-Boyy — Sur la prosodie des chansons cleftiques (О просодии разбойничьих песен) 232
ЭМИЛИЯ КОМИШЕЛЬ — Ал. Моцев, Тактовете с хемиолно в записте на българските фолклористи (Такты с хемиольно удлиненными временами, записанными болгарскими фольклористами) 234
ЭМИЛИЯ КОМИШЕЛЬ — Vechi cîntece de viteji (Старинные богатырские песни) 236
АДРИАН ВИКОЛ — Moldvai Csángó népdaloc és népballadák (Народные песни и баллады чангыев)..... 241
З. СУЛИЦЯНУ — Culegere de melodii de dansuri populare din diferite regiuni ale țării (Сборник народиых плясовых мелодий из различных местностей страны) 248
К. ЗАМФИР — 100 melodii de jocuri din Ardeal (100 ардяльских плясовых наигрышей) 250
И. Мушля — Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn (Музыкальные инструменты румынского народа) 255
И. МУШЛЯ — Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944-1950. — Revistele despuiate (Библиография румынского фольклора за 1944—1950 гг., Проконсультированные журналы) 259

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CITEVA CINTECE DE IERI ŞI DE AZI DIN COMUNA BĂTRÎNI

PAULA CARP

> «.... *(il) point, dirait-on, l'espoir de surprendre, à la longue, le jeu de très grandes forces, par l'observation scrupuleuse de l'infime*».
>
> *Constantin Brăiloiu*[1]

În lucrarea de faţă, am căutat să aduc o modestă contribuţie la cercetarea evoluţiei folclorului, mai ales sub aspectul muzical, prin analiza comparativă a unor cîntece « de ieri şi de azi», culese în comuna Bătrîni (rn. Teleajen, reg.Ploieşti), în primăvara anului 1950.

Am socotit « de azi» cîntecele tineretului care creşte sub ochii noştri şi « de ieri» pe cele ale generaţiei mature, în care se pot distinge — chiar dacă nu cu o graniţă tăioasă între ele — două straturi: unul « vechi» şi altul « modern».

În scopul urmărit, am folosit din materialul cules de la două generaţii apropiate — între 15-20 (25) de ani şi între 30-40 de ani — acele cîntece, care mi s-au părut mai reprezentative pentru trecut şi prezent.

Dacă m-a preocupat în deosebi aspectul muzical al problemei, în alegerea cîntecelor «de ieri» a precumpănit totuşi criteriul literar, pentru că multe din aceste cîntece mi-au apărut deosebit de reprezentative prin evocarea concretă, în textul poetic, a anumitor aspecte tipice ale vieţii sociale din trecut a Bătrînenilor.

Observînd totodată, în repertoriul tineretului, unele cîntece cu aceleaşi texte ca ale generaţiei dinainte, dar cu melodiile modificate substanţial, cît şi o serie de alte cîntece care prezentau o evoluţie simţitoare tot a stilului muzical, am simţit nevoia să le aleg după criteriul melodic, pentru a putea supune analizei şi comparaţiei cu cîntecele « de ieri», tocmai pe acelea ale căror melodii prezentau faza cea mai înaintată a stilului muzical contemporan din Bătrîni.

---

[1] C. Brăiloiu: « Le folklore musical ». Tirage à part de « Musica aeterna », Editio n M. S Metz, S. A. Zürich-Lausanne-Bruxelles (pag. 324)

https://biblioteca-digitala.ro

Şi dacă am adus în discuţie nu « cîntecele» din Bătrîni, ci « cîteva cîntece» din Bătrîni, este pentru că am vrut să prezint cititorilor nu numai o serie de concluzii generale, ci însăşi analiza estetică a fiecărui cîntec în parte, făcută pe nişte exemplare concrete, aşa cum s-au conturat în interpretarea cutărui sau cutărui cîntăreţ sau grup de cîntăreţi la un moment dat; pentru ca cititorul să poată urmări el însuşi unele laturi ale mecanismului intern al evoluţiei în creaţia populară.

Cunoscînd astfel o serie de procedee concrete de creaţie şi evoluţie prin variante, el va putea să-şi dea seama totodată în ce constă caracterul colectiv al creaţiei, socotit ca una din trăsăturile esenţiale ale folclorului: în suprapunerea contribuţiilor creatoare individuale, sub forma unor variante — mai mult sau mai puţin originale — a nenumăraţi interpreţi-creatori, reprezentanţi tipici ai colectivităţii, dar manifestîndu-şi fiecare şi personalitatea proprie, uneori puternică.

Urmărind analiza comparativă a cîntecelor, cititorul va putea deslui astfel — în acest proces de creaţie colectivă, care se desfăşoară în timp şi în spaţiu — cîteva aspecte, care reprezintă tot atîtea trepte de generalizare în cadrul evoluţiei:

1) diferite *variante* ale aceleeaşi melodii;

2) *tipuri melodice* mai noi, rezultate — printr-un lung şir de variante — din tipuri melodice mai vechi;

3) *stiluri* muzicale mai noi, rezultate din stiluri muzicale mai vechi, printr-un proces complex, în care procedeul de bază este tot variaţia.

În analiza cîntecelor, am cercetat forma artistică în legătura ei intimă cu conţinutul expresiv.

În acelaşi timp, arătînd legătura dintre acest conţinut expresiv, pe de o parte şi condiţiile de viaţă şi mentalitatea colectivităţii respective şi uneori a interpretului-creator, pe de altă parte, am încercat să găsesc şi motivarea social-psihologică a creaţiei şi evoluţiei artistice.

De aceea, capitolul de analiză a cîntecelor este precedat de o prezentare social-istorică a satului Bătrîni, însoţită de mărturii ale informatorilor, referitoare la viaţa lor.

Lucrarea de faţă, atît prin materialul avut la dispoziţie la data cînd am scris-o [2], cît şi prin gradul de adîncire a cercetării, reprezintă prima etapă a unui studiu mai amplu asupra evoluţiei melodice din satul Bătrîni, la care lucrez în prezent împreună cu Tov. Mariana Rodan, pe baza unui material mult mai bogat, cules între anii 1952—1955.

Am socotit de folos pentru cititorii noştri să cunoască atît prima etapă a cercetării, cît şi faza de atunci a cîntecului bătrînean, care a fost depăşită între timp.

În vara anului 1949, Institutul de Folclor a cunoscut tînăra echipă artistică a Căminului Cultural « Mioriţa» din comuna Bătrîni (rn. Teleajen, reg. Ploieşti). Venise în Bucureşti pentru o emisiune la postul de radio.

[2] Afară de unele adausuri, lucrarea a fost scrisă în anul 1951 şi prezentată atunci, în cadrul unui cenaclu, la Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro

În puţinele ore cît am stat de vorbă cu echipierii, interesul ne-a fost stîrnit, pe de o parte, de elanul acestui tineret, pe de altă parte, de talentul unora dintre ei. Florica Mîzgoi, în vîrstă de 28 ani, cînta din gură într-un stil foarte ornamentat şi expresiv şi nu era mai puţin meşteră la cîntatul din frunză; iar Gheorghe Arion, un băiat de numai 15 ani, era printre cei mai buni cimpoieri într-un sat unde mai sînt încă mulţi alţii şi unde ni s-a spus că există şi o « orchestră » de cimpoaie.

După cîteva luni, Florica Mîzgoi şi Gh. Arion s-au bucurat de o caldă preţuire a artei lor peste graniţă, la Budapesta, unde au fost trimişi să ia parte la Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor. Florica a fost chiar premiată.

La cel dintîi prilej, am ales satul Bătrîni pentru o scurtă anchetă folclorică.

Aceasta a avut loc în două etape.

În prima [3], care a durat 6 zile, am procedat la o fugitivă cercetare a repertoriului de cîntece prin sondaj. În cea de a doua etapă [4], care a durat 8 zile, ne-am deplasat şi la un loc de muncă al fetelor din sat, o pepinieră de brazi pe muntele Stîngaciu, la 20 km. depărtare, pentru a surprinde, de data aceasta, cîntecul tineretului în desfăşurarea lui firească, fără nici un fel de intervenţie a cercetătorului.

Satul Bătrîni este aşezat sub munte, mai sus de Văleni. Vatra satului se întinde de o parte şi de alta a rîului Bătrîneanca. Casele, ridicate de la pămînt şi cu pridvor, se înşiruie oarecum regulat pe cele două maluri. Pe dealurile dimprejur, păduri puţine, mai mult păşuni, ceva arătură şi livezi.

Populaţia, cuprinzînd astăzi [5] cam 2500 locuitori (650 gospodării), în afară de vre-o 100 de familii de mijlocaşi şi cîţiva chiaburi, este în majoritate săracă, datorită unui lung proces istoric asupra căruia voi reveni, fiecare gospodar avînd între 2-3 pogoane de pămînt, în mare parte nearabil. Unii nu au mai mult decît locul de casă. Dintre aceştia, o parte au fost împroprietăriţi în 1946 în sat şi în afară (com. Sălciile, rn. Cricov, reg. Ploieşti) cu cîte un pogon şi 800 m. loc de casă.

În sat, ocupaţia locuitorilor este creşterea vitelor mari şi a oilor, pomăritul, « fabricarea » ţuicii şi puţină agricultură. Dar din cauza insuficienţei mijloacelor locale, mare parte din săteni şi în special tineretul munceşte cu plată în afara satului, fie cu ziua, fie cu contract pe mai multe luni—unii pleacă din martie-aprilie şi se întorc în octombrie-noiembrie —în regiunea viilor: la Valea Călugărească (rn. Ploieşti), Bodeşti (rn. Teleajen reg. Ploieşti), Seciu (rn. Ploieşti) etc; la cîmp la fermele de stat, de ex. la Pribegi şi Jegălia (rn. Feteşti, reg. Constanţa), la Rîfov, Stînceşti şi Goga (rn. Ploieşti), etc; precum şi la munte, la întreprinderile forestiere ale statului, de ex. la Zăbrătău, Crasna, Vama Buzăului (rn. Stalin), la I.P.E.I.L. Măneciu — fostă Drajna — (rn. Teleajen), la pepiniera Stîngaciu, etc.

Să reţinem ca o caracteristică importantă a vieţii Bătrînenilor această intensă migraţie şi muncă sezonieră în comun, care contribuie la o permanentă prelucrare [6]

---

[3] La această culegere au participat tov. Z. Suliţeanu, Boris Marcu şi subsemnata.
[4] La această culegere au participat tov. Z. Suliţeanu, Rodica Weiss şi subsemnata.
[5] Adică în anul 1950.
[6] Se înţelege de la sine că nu « prelucrare » în sens componistic.

https://biblioteca-digitala.ro

și primenire a folclorului local, împrospătat și prin contactul cu folclorul adus de ceilalți lucrători sezonieri, cu care Bătrînenii se întîlnesc la diversele locuri de muncă.

Nivelul cultural al sătenilor este încă destul de scăzut, în primul rînd prin faptul că sub vechiul regim, de care nu ne desparte prea multă vreme, datorită dezinteresului organelor de conducere cît și sărăciei locuitorilor, analfabetismul era în floare la Bătrîni, contribuind bine înțeles la menținerea unei mentalități înapoiate și pline de superstiții.

Această situație se oglindește în nenumărate mărturii personale, dintre care alegem doar cîteva: Maria Miru, femeie tînără de 36 de ani, abia în 1948—49 a învățat să scrie și să citească: « cînd ieram mică, n-am putut: iera tata sărac și m-a lua la muncă; la 11 ani ... » [7]. Ana Covrig (22 ani) a făcut « 3 ani în două clase; n-am avut cu ce să-nvăț; au fost părinți sărmani... n-am avut cărți, decît singur caiet și creion; veneam la școală și copiam de la copii și mă duceam acasă și citeam» [8]. În aceeași situație au fost în copilărie și Norica Arion (24 de ani), Elena Goicea și Marioara Picu (16 ani) și atîtea altele.

Abia după 23 August 1944, s-a întreprins o acțiune susținută pentru alfabetizarea întregii populații a satului, iar astăzi, frecvența elevilor la școală este aproape de 100%.

În această acțiune, școala, cît și Căminul Cultural, conduse amîndouă de inimosul director, profesorul Gheorghe Caraman, au avut o contribuție importantă.

O serie de aspecte ale satului, ale vieții și ale folclorului ne-au atras atenția — uneori prin contraste — asupra procesului de transformare care se desfășoară la Bătrîni.

Pe de o parte, am constatat unele fenomene de modernizare, care au început să se intensifice încă în perioada dintre cele două războaie mondiale.

De exemplu: dacă, ici și colo, am mai întîlnit cîte un bătrîn îmbrăcat în vechiul port local, în schimb cea mai mare parte a populației poartă îmbrăcăminte orășenească, folosind produse industriale. Doar duminica, la joc, dacă se mai văd urme pestrițe de port țărănesc.

La hora, care se desfășoară în curtea școlii, tangoul și foxtrotul, acompaniate de o vioară sau o armonică, tind să înlăture vechile dansuri țărănești.

Pe de altă parte însă, hora, sîrba, ungurească, mariția, alunelul și alte jocuri locale, acompaniate cînd de cimpoiul lui Moș Petecilă și ale tînărului G. Arion, cînd de o vioară sau o armonică a vreunui flăcău, se dansează cu însuflețire într-o clasă a școlii, la o altă horă, organizată de directorul Căminului Cultural, care urmărește să păstreze jocurile tradiționale, pline de vigoare.

Cît privește repertoriul de cîntece, e împestrițat și el de romanțe, șlagăre și chiar cuplete de revistă.

---

[7] Cf. fișa de informator a Mariei Miru (Arhiva Institutului de Folclor, București). Toate fișele la care se face referire în această lucrare fac parte din arhiva Institutului de Folclor, București.

[8] Cf. fișa de informator a Anei Covrig.

https://biblioteca-digitala.ro

Alte aspecte contrastante ne-au arătat mijirea, în conştiinţa oamenilor, în viaţa lor spirituală şi ici colo şi în produsele lor artistice, a primelor roade ale regimului de democraţie populară, care trăiesc laolaltă cu aspecte legate de trecut.

Iată de pildă pe de o parte copiii de şcoală vorbind despre microbi, microscop şi măsuri higienice, pe de altă parte femeia Anica Ion Dedu (60 de ani), care se oferă să-ţi descînte de deochi dacă te doare capul.

Iat-o pe Florica Mîzgoi coborînd de două trei ori pe săptămînă cale de 20 km. din munte, de la oile ei, unde cîntă încă vechia doină « Rîule, părîule », pentru a veni la Căminul Cultural unde, învăţînd cîntece ca « Internaţionala », « Cîntecul Partizanilor », « Cîntec de întrecere », « cîntec pentru pace », înţelege că are dreptul la o viaţă demnă şi că această viaţă se cucereşte prin luptă.

Iată, în sfîrşit, în cîntecul : « Măicuţă, cărările mele », regimul tiranic din armata de ieri pus faţă în faţă cu regimul democrat din cea de azi.

Dar să vedem cum a fost satul în trecut.

Aşezare veche, pare-se — după legendă — de pe vremea năvălirii tătarilor, Bătrînii au fost la început un sat de moşneni, ţărani liberi, care se ocupau cu păstoritul, folosind în devălmăşie pămînturi întinse, acoperite cu păduri şi păşuni.

Cu timpul însă, din cauza înmulţirii populaţiei, dar mai ales datorită acaparării treptate a pămînturilor, în special a munţilor cu păduri şi păşuni, de către boieri şi — după primul război mondial — şi de către chiaburi, echilibrul economic al satului se strică treptat, pînă ce la un moment dat, cea mai mare parte din locuitori rămîn cu pămînt foarte puţin şi unii chiar fără pămînt.

Această situaţie îi obligă pe foştii moşneni să se supună unor noi relaţii de producţie. Ei iau pămînt în dijmă sau în arendă de la boieri şi chiaburi, sau se angajează la aceştia cu un salariu, fie în comună, fie în afară, pe alte moşii, la şes, în regiunea viilor şi în parte şi la munte, la exploatările de păduri, transformîndu-se astfel, cei mai mulţi, în semi-proletari şi proletari agricoli. Mizeria, alimentată şi de nenorocirile celor două războaie mondiale, creşte din ce în ce mai mult.

Această evoluţie economico-socială a satului Bătrîni se oglindeşte atît în documente scrise şi în tradiţia orală a satului, cît şi în mărturiile personale ale locuitorilor mai tineri şi mai bătrîni, cu care am stat de vorbă. [9].

Despre începuturile satului, tradiţia spune că ciobanii care s-ar fi aşezat cei dintîi pe aceste locuri, făcîndu-şi tîrle, şi dintre care numele lui Chiojd a rămas în legendă ca fiind întemeietorul satului, ar fi coborît din Transilvania dincoace de munţi pentru a se apăra de năvălitorii tătari.

După cum glăsuieşte registrul istoric al satului, « Pe teritoriul comunei se aflau în vechime păduri imense, pustietăţi şi poiene neocupate de fiinţe omeneşti. Din cînd în cînd, cîte un păstor venit din Braşovul de azi îşi hrănea cirezile de vite prin aceste păduri şi poiene » [10].

Iar bătrînul Costache Voicu, de 72 de ani, ne spune, vorbind de bună seamă de un trecut mult mai apropiat : « Aşa de desime ţera pădurea, că atunci, cînd tăiai

[9] Nenumărate documente şi mărturii personale au fost culese în special de tov. Z. Suliţeanu.

[10] Cf. fişa inf. (informaţii) nr. 12511 (copiat după registrul istoric al satului Bătrîni).

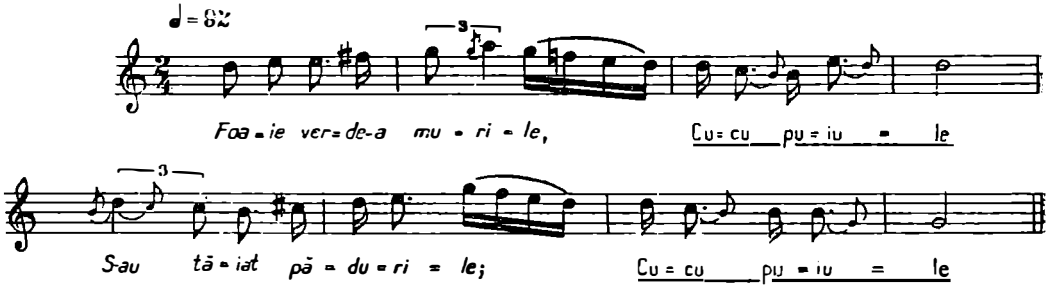
https://biblioteca-digitala.ro

un brad, trebuia să tai și alți douăzeci de brazi dimprejur»[11]. Faptul ne-a fost confirmat și de învățătorul Dumitru Tihu, de 42 de ani, călăuza noastră pe drumul către Stîngaciu: « Pă tot muntele ăsta pe care merĝem și pe ceĵi dimprejur, ĵera tot brazi, așezări de pomi secularĭ; dar s-a tăĵat cu nemiluita, de a rămas munți goĵi» [12].

Această realitate dureroasă, de altfel cunoscută și nu numai locală, a fost desigur prea greu simțită de țărani, ca să nu aibă un ecou puternic în sufletul lor, ca acela care a străbătut într-o frumoasă formă de exprimare artistică într-un cîntec cules din regiunea subcarpatică apropiată, Muscel:

Jugur (rn. Muscel reg. Pitești)
Inf: Anica Anghel
Culeg: C. Brăiloiu, Buc. 1940

Ex. 1. — disc 1355 I c. [13]



Foaie verde-a murile,
S-au tăiat pădurile
Și-au rămas tulpinele,
Să s-așeze mîndrile.
N-are mierla unde sta,
Nici cucul unde cînta.

Din timpurile patriarhale ale păstoritului și pînă astăzi, s-au întîmplat multe în viața Bătrînenilor, și bune și rele.

Pe la jumătatea veacului al XVI-lea, moșnenii din Bătrîni și cei din Star-Chiojd, o comună vecină, au primit de la Pătru Vodă muntele Siriu din Buzău, cu pășuni, pe care-l arendau oierilor transilvăneni. Pe vremea aceea, erau oameni puțini și pămînt mult. Moșnenii din Bătrîni trăiau în devălmășie cu cei din Star Chiojd.

Dar cînd, cu timpul, populația s-a înmulțit și cînd au venit apoi birurile grele, mai ales « în timpul domniei fanarioților» — după cum spune un memoriu al Bătrînenilor în procesul pentru muntele Siriu — «sătenii, constrînși să plătească nenumăratele și grelele biruri ce le cereau domnitorii greci veniți în țara noastră după pricopseală, însoțiți de statele lor majore de pîrcălabi, logofeți, vornici, cu care împănau satele, chinuind pe bieții săteni pentru stoarcerea birurilor, aceștia ne mai avînd cu ce plăti, au început a vinde drepturile, talere și bănișori, [14] ce li se

[11] Cf. fișa inf. nr. 12514.
[12] Cf. fișa inf. nr. 12516.
[13] Toate numerele de discuri, fonograme (fgr.) și benzi de magnetofon (mgt.) se referă la înregistrări care se află în arhiva Institutului de Folclor din București.
[14] « Talerii » și « bănișorii » reprezintă, în comuna Bătrîni, drepturile efective ale țăranilor moșneni în procedeul de repartizare proporțională pe spițe de neam a pămîntului moșnenesc. Acest sistem juridic a fost pe larg explicat în lucrarea: H. H. Stahl: « Sociologia satului devălmaș romînesc » (Buc. 1946).

https://biblioteca-digitala.ro

cuveneau din arenda păşunilor din munţii Siriului. Şi cumpărătorii erau boierii, slujbaşii greci şi chiar domnitorii greci»[15].

Vînzarea aceasta, fie a drepturilor de venit, fie chiar a unor « sfori de pămînt» către boieri, care profitau de toate împrejurările, — de pildă epocile de secetă şi foamete cumplită, ca în vremea lui Caragea — şi care întrebuinţau toate şiretlicurile pentru a constrînge pe săteni să renunţe la drepturile şi pămînturile lor, continuă pînă aproape în zilele noastre. Este unul din cele mai triste capitole ale istoriei moşnenilor din Bătrîni şi Star Chiojd, în care două nume în special sînt scrise cu litere negre: al familiei Macovei şi al lui Alecu Filipescu.

« Numai Ştefănak'e Macovei, avea cumpărat[i] de la moşneni[i] o mie de stînjeni[i] pă nimic» — ne spune bătrînul Costache Voicu — « îi punea la masă cu iel pînă cumpăra pămîntu şi p-ormă-i da cu pičioru ..... Mai înainte, iera pă timpu dă foamete, cînd moşneni îşi dădeau pămîntu pă o baniţă dă porumb, la vreun boier mai avut. Aşa iera Alecu Filipescu, care lua cîte un munte pă un sac dă porumb... Şi Izmani s-au făcut de pomină; Izmană lu Toma: lui i-a cumpărat moşia pă un kimir şi o perek'e de čizme.... Ieu le ştiu pe toate, că am umblat tot în judecată de treizeči[i] de ani[i] cu Filipescu.... »[16]. Costache Voicu din Bătrîni şi Constantin Popescu (71 de ani) din Star Chiojd au fost chiar mandatarii moşnenilor în procesul cu Alecu Filipescu pentru muntele Siriu.

Cît despre felul cum se petreceau judecăţile pentru pămînturi, tot bătrînul ne spune: « čel care aducea hotărîrea divanului, care iera ultima instanţă, cîştiga; că jurămintele n-avea moşneni cum să le facă, că se mai pierduse din hotare, se mai ştergea vre-o piatră, un pom iera smuls din rădăčin[i], sau altele, şi atunč[i], care aducea mai mulţ[i] martor[i], ăla cîştiga; şi todeauna boieru găsea martor[i] mai mulţ[i] »[17].

În vremurile mai apropiate de noi, boierul găsea şi avocaţi mai mulţi şi mai buni. În procesul cu Filipescu, care a durat 32 de ani, moşnenii au trebuit să se lupte cu dîrzenie. Moş Costache Voicu ne spune: « Elena Filipescu — îi zičea Creţuleasca — avea 6 avocaţ[i] şi noi aveam doi»[18]. Iar Constantin Popescu ne povesteşte un episod tipic: « Mi-au oferit parale; au vrut să mă cumpere; mi-a spus: lasă-i dracului de moşnen[i]! Da io nu m-am lăsat, că nenoročiam oameni şi mă blestema un sat întreg»[19].

De data aceasta, pînă la urmă, procesul a fost cîştigat de moşneni, deşi cu greu şi cu mulţi bani au găsit ei un avocat care să aibă curajul să-l înfrunte pe temutul Take Ionescu.

Nici aceasta însă nu i-a scos din mizerie, căci în virtutea dreptului « stăpînirii devălmaşe», în care boierii intraseră cu timpul, aceştia exploataseră pădurile zeci de ani, iar cînd, în urma cîştigării procesului, s-a făcut delimitarea juridică a muntelui după « drepturile» fiecăruia, moşnenii au căpătat în cea mai mare parte pămînturi sterpe — exploatate — sau neproductive (stîncoase).

Aşa au ajuns moşnenii din Bătrîni, din oameni liberi, slugi ale boierilor şi chiaburilor.

---

[15] Cf. fişa de inf. nr. 12523
[16] Cf. fişa inf. nr. 12514
[17] Cf. fişa inf. nr. 12514.
[18] idem
[19] Cf. fişa inf. nr. 12534

https://biblioteca-digitala.ro

« De mic copil înainte de vreme, mă dučeam cu ziua la deal, la lucru; la vie, pe Valea Călugărească » — ne spune Gheorghe N. Arion (42 de ani). « Acolo iera tîrg de oameni în fiecare duminică în sezonu munči de vară; dă cînd dădea sapa şi pînă îng'eţa; ..... la tîrgu ăsta, merğeam cu toţi de la 12 ani în sus; proprietari viilor venea expre şi ne tocmea; ieu de la 12 ani am început să merg la lucru... Din 1920 pînă în 1944, am lucrat permanent în dijmă; ieu am fost tare necăjit»— încheie Gh. Arion.; « mereu la muncă, mereu la boier» [20].

În ce condiţii era această muncă, vom vedea mai jos, dintr-o serie de mărturii în legătură directă cu cîntecele.

Aceasta e povestea moşnenilor din Bătrîni şi în bună parte a celor din Star Chiojd, pînă mai deunăzi, cînd o pagină a istoriei a fost întoarsă şi ne-a lăsat să vedem începutul unui capitol nou, de mari nădejdi.

Într-adevăr, dacă colonizarea populaţiei lipsită de pămînt, îngrădirea exploatării chiabureşti şi naţionalizarea fostelor moşii, înfăptuite pînă astăzi [21] la Bătrîni de regimul de democraţie populară, n-au putut încă să lichideze sărăcia locală, munca la fermele de stat, salarizată în sistemul socialist, şi mai ales cea la întreprinderile forestiere ale statului, astăzi în mare dezvoltare, reprezintă o sursă de cîştig şi perspective de îmbunătăţire a nivelului de trai pentru Bătrîneni [22].

Totodată, în aceste locuri de muncă, relaţiile între oameni sînt astăzi de tip socialist, fără umilirile şi silniciile suferite pe vremuri de la vătafii boiereşti, ceea ce face ca oamenii să-şi recapete demnitatea, care atîta vreme le-a fost călcată în picioare.

Pe de altă parte, alfabetizarea, activitatea culturală şi artistică intensificată şi îndrumată, precum şi influenţa mentalităţii muncitoreşti pe care o aduc lucrătorii forestieri, contribuie la progresul ideologic al Bătrînenilor, care poate să-i ajute în accelerarea procesului de ridicare a nivelului de viaţă.

Dar atît trista poveste a trecutului, cît şi mijirea unui viitor mai luminos pentru Bătrîneni, nu le-am cunoscut numai din hrisoave şi din mărturiile oamenilor, ci şi din cîntecele lor.

*

Iată-ne în căsuţa săracă, dar gospodărească, a Mariei Mîzgoi, femeie de 54 de ani, mama Floricăi, de care am pomenit mai sus. Florica nu e în sat; e plecată la cîmp, la praşilă, ca cele mai multe dintre fete. Afară de Maria Mîzgoi, mai sînt: Anica lui Ion Dedu (60 de ani), Maria Miru (36 de ani) şi Sofica Streajă, aceasta din Star Chiojd (38 de ani).

Le rugăm să ne cînte din tinereţea lor. Cu greu se hotărăsc. De abia ne-am cunoscut. Şi apoi, nu e uşor să cînţi la comandă. Totuşi, încetul cu încetul se lasă înduplecate şi, trecîndu-şi amintirile prin nu ştiu ce filtru, scot la iveală un mănunchi de cîntece, care evocă mai ales latura întunecată a vieţii din trecut: munca la boieri, războiul.....

---

[20] Cf. fişa inf. nr. 12526

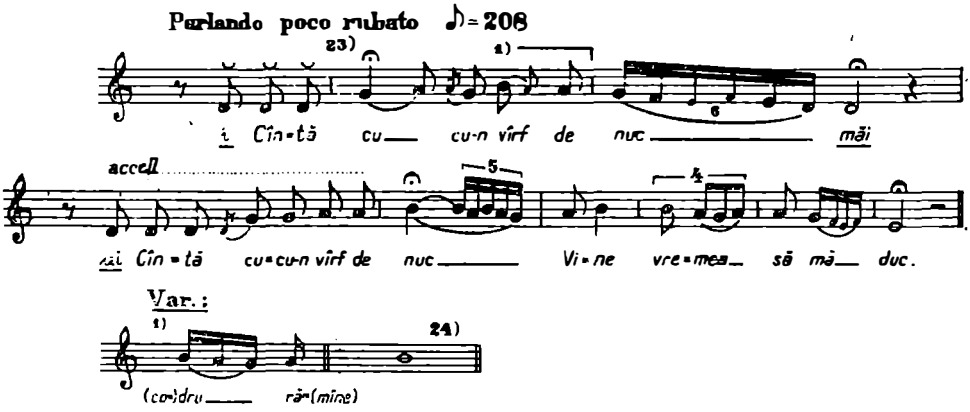
[21] adică pînă în anul 1950.

[22] Între timp, la Bătrîni s-a înfiinţat, în anul 1952, o G.A.C., care oferă noi perspective, mai ales că a fost înzestrată de stat în anul 1954 cu un surplus de pămînt arabil la şes.

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Miru cîntă:

Ex. 2 — Fgr. 11404 a



Cîntă cucu-n vîrf de nuc,
Vine vremea să mă duc;
Ieu mă duc, codru rămîne,
Plîngе frunza după mine;
Plîngе frunza şi iarba
Şi mămica după ia
Cum să uită-n calea mea!
Să uită cu lăcrămior',
C-are-o fată-n străior.
Ş-am zis verde lin pelin,
Mai lin, doruleţ, mai lin,
Că sunt pă pămînt străin;
Cînd uoi fi pă locu meu,
Să vi, doruleţ, mereu.
Rău ie, doamne, păn străin[1],
Ca desculţ prin mărăcin[1];
Rău ie, doamne, păn duşman[1],
Ca desculţ prin bolovan[1];
Străin sînt, străin îm'ziče,
Străin sînt pă un m-oi duče;
Străină ca pasărea,
Milă de la nimenea;
Toţi mă-njură, toţi mă bate,
Nimenea nu-mi pune parte.
Dimineaţa cîn' mă scol,
Întîi plîng ş-apoi mă spăl;
Čine-m pune-o vorbă bună,
Ala mi-e tată şi mumă;
Čine-m spune-o vorbă rea,
Mi se rupe inima.
— Logofete, nu-njura;
Nu-ţi înjur[1] nevasta ta,
Că-njur[1] pă mămica mea
Şi mă doare inima.
Pentr-un sfert de pîine neagră,
Toată ziua mă alergă;
Pentr-o codiţă de peşte,
Toată ziua mă sileşte;
Pentr-o ţuică de rakiu,
Niči la vară nu mai viu;
Pentr-o lingură de borş,
Spune să vorbesc frumos.

Cîntecul îşi are povestea lui, strîns legată de povestea Mariei Miru şi a altor femei de vîrsta ei. Toate au lucrat pe moşiile boierilor din fragedă copilărie, în condiţii neomenoase. După declaraţia informatoarei, cîntecul l-a făcut chiar ea pe vremuri, împreună cu Maria Petre, Ana Pană şi alte fete, « cîn plecam primăvara; cîn' lucram la boieru Aurel Pană în judeţu Ialomiţa; după suferinţa noastră, după

[23] Semnele ˘ şi ¯ arată respectiv scurtarea sau lungirea valorilor de note în execuţia rubato iar jumătatea de bară (') a fost pusă înaintea fiecărui accent exprimat sau latent, care arată începutul unui grup ritmic.

[24] Această notă, adăugată la sfîrşitul fiecărei melodii, indică sunetul real care reprezintă finala cîntecului pe fonogramă. În transcriere, folosim o finală convenţională, în scopuri ştiinţifice.

https://biblioteca-digitala.ro

doru nostru, că ni-era dor de-acasă; puneam una o vorbă, una o vorbă.....; amărăciune de muncă silitoare[25]; ne silea: — 'če că: săpați adînc, că nu-i dracu-n pămînt; 'če că să iasă cretu pămîntului, adică un fel de pămînt zgrumțuros; la două palme adînčime, iera alfel de pămînt: bun. Sluga, ca să iasă bine cu boieru, iera mai al draculuĭ ca iel; ne lua nouă din mîncare și seara pleca cu căruța încărcată. D-aia-i zičeam: Logofete, nu-njura; păi te silea; îz dădea ca un metru să-l sapi, și care nu putea, îl înjura; hai, dă d-acolo, c-az mîncat peșteazi»[26].

În ce privește crearea cîntecului, precizăm că acesta e un cîntec vechi, cunoscut, la care desigur informatoarele au adăugat unele versuri. Dar cum ele au trăit atît de adînc și permanent realitatea oglindită în cîntec, îl socotesc ca pe o creație proprie. Fenomenul acesta este de altfel frecvent în folclor.

Melodia cîntecului reușește, într-un cadru foarte redus și prin mijloace puține, să dea expresie muzicală sentimentelor atît de complexe cuprinse în partea poetică: și dor nostalgic, și durere adîncă, și revoltă, și stăpînire de sine, atitudini alternative în fața aceleiași crude realități. Dar dacă ascultăm cu atenție melodia, se pare că ea le sintetizează pe toate într-o expresie de nobilă rezistență morală, care ascunde o mare durere.

Caracteristicile structurale o integrează unui tip melodic prahovean foarte frecvent[27]:

Linia melodică.

Scara, frecventă nu numai în cîntecul prahovean, dar în general în cîntecul nostru vocal, se caracterizează prin alternarea între două centre care, pentru urechea noastră modernă, sună ca un centru de tip major (*sol*) și unul de tip minor (*mi*); centrul «major» domină deobicei cea mai mare parte a melodiei, iar cel «minor» intervine abia spre sfîrșit, cadența finală fiind totdeauna pe acesta[28]. În multe

[25] «silitoare» are aci înțelesul de: silnică.

[26] Cf. fișa. fgr. nr. 11404 a.

[27] Pentru a ajuta pe cititori să urmărească analiza cîntecelor, vom da, la fiecare melodie, aceste scheme morfologice, privind cîteva elemente de bază ale structurii melodice.

[28] În Institutul de Folclor, toate cîntecele din acest mod se scriu în *sol-mi*. În lipsa unui termen mai potrivit, vom numi acest mod: «major-minor».

https://biblioteca-digitala.ro

cîntece prahovene, *fa* fluctuează între becar şi diez; diezul pare a fi, în cadrul acestui mod, o apariţie mai apropiată în timp.

Conturul melodic expune la început parcă o frămîntare sufletească printr-o linie de rotire în jurul lui *sol*, ajungînd, printr-o mică vocaliză expresivă şi caracteristică, la cadenţa pe *re* (sub portativ); apoi, melodia urcă treptat pînă la *si*, care, ţinut, constituie momentul culminant al frămîntării expuse la început (în alte melodii urcă pînă la *re*); încordarea începe să cedeze apoi, mai întîi parţial, printr-o nouă vocaliză, pe care lunecă nota ţinută, şi total, prin coborîrea treptată pînă la finala minoră *mi*, la care ajunge tot printr-o formulă melismatică caracteristică şi foarte expresivă.

Ritmul se încadrează în sistemul pe care noi îl numim « parlando-rubato »[29], adică un fel de recitare melodică a silabelor versului pe succesiuni de optimi sau combinaţii de optimi şi pătrimi, alternînd cu sunete ţinute şi cu melisme şi avînd ca o caracteristică esenţială faptul că valorile notelor nu sînt integrate în măsuri de 2,3 sau 4 pătrimi (sau pătrimi cu punct), ci se succed în grupuri foarte variate şi libere, în care motivele ritmice cu caracter pregnant sînt rare; execuţia este rubato.

Forma arhitectonică are 3 rînduri melodice[30] deosebite, cu cezura după primul.

E greu de spus ce anume crează atmosfera de durere stăpînită a acestei melodii. Dar se pare că la făurirea ei contribuie cel mai mult următoarele: caracterul grav

al desenului cu care începe melodia, restrîngerea în general a materia-

lului sonor la cîteva sunete care gravitează cel mai mult, în prima parte, în jurul celor doi piloni « tari » ai « majorului »: *sol* şi *re* (grav); nota *si*, dimpotrivă, cu caracterul ei de sensibilitate, care revine mereu; în sfîrşit, melisma de la cezură şi cea de la ca-

denţa finală, bazate respectiv pe tetracordul şi pe tricordul

în care nostalgia şi resemnarea par a se împleti.

Să mai observăm că funcţiile expresive ale anumitor trepte:

sînt subliniate prin opriri îndelungi. Din punct de vedere ritmic, lipsa de accente periodice marcate, cît şi de formule ritmice pregnante, favorizează, în această ambianţă melodică, păstrarea atmosferei reţinute. Iar melismele, prin nuanţarea sentimentelor, adîncesc lirismul.

Depăşind într-o măsură oarecare ceea ce constituie structura melodiei, melismele ne duc acum în domeniul interpretării. Informatoarea Maria Miru a interpretat cîntecul într-un stil liric.

---

[29] Termenul a fost introdus în folcloristica noastră de către Béla Bartók. Vezi, de ex. articolul: « Muzica populară romînească », apărut iniţial sub numele: « Rumänische Volksmusik », în « Schweizerische Sängerzeitung » (Berna 1933) şi reeditat în « Scrieri mărunte despre muzica populară romînească de Béla Bartók », adunate şi traduse de Const. Brăiloiu (Bucureşti 1937). Pag. 16-17.

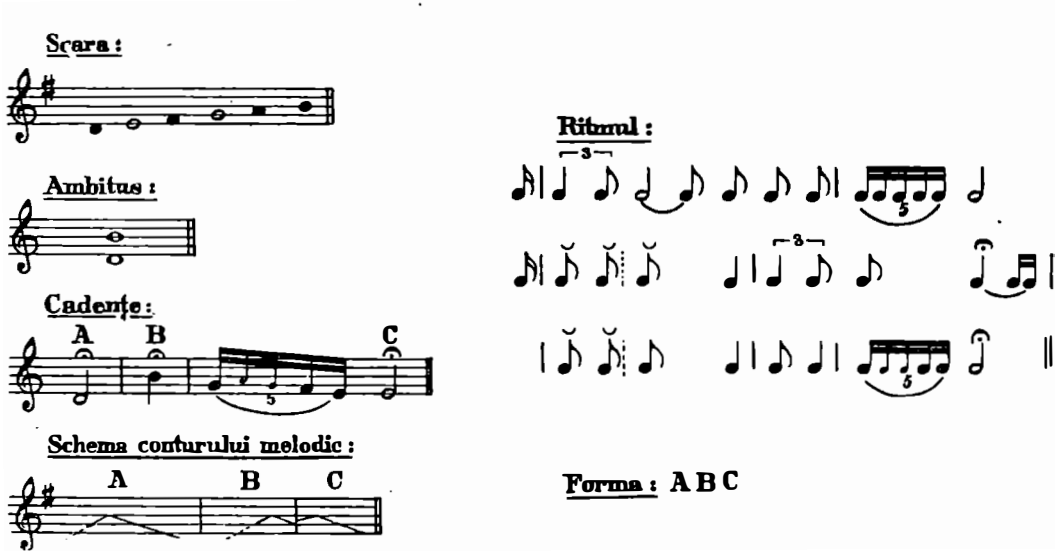
[30] Numim « rînd melodic » fragmentul melodic corespunzător unui vers.

https://biblioteca-digitala.ro

Același cîntec l-am auzit și de la Florica Mîzgoi, în a doua etapă a cercetării noastre:

Ex. 3. — Fgr. 11446 b. [31]

Cîntă cucu-n foi de nuc,
Vine vremea, ieu mă duc;
Ieu mă duc, codru rămîne,
Plînge frunza după mine;
Plînge frunza și iarba
Și mîndruța săraca.
— Tas', fetițo, nu plînge,
Căș te-o lua neica, te-o lua
După če m-oi libera,
C-acu ie măicuța rea
Și nu poș trăi cu ia.
Mai lin, dorulez, mai lin,
Că sun pe pămînt străin;
Cînd oi fi în satul meu,
Să vi, dorulez, mereu.



După cum se vede, melodia e ușor variată în conturul melodic, ceva mai puțin ornamentată și cu *fa diez* în loc de *fa natural*; ritmul este de asemeni foarte puțin modificat.

Textul are de data aceasta o nuanță deosebită. Își are și el povestea lui: « Cam în timpu războiului; atuns' să cînta: l-am învățat la lucru, aič în comună,

[31] Am notat a 2-a strofă melodică, fiind mai clară în fgr.

https://biblioteca-digitala.ro

cînd merg̨eam cu vitele. Am mai pus şi de la mine acolo unde zic: Mai lin, doruleţ, mai lin... Fincă am avut un frate pe front şi dacă niş nu ne-a mai scris şi n-am mai ştiut nimic de el.... Şi cînd m-a răzbit pă mine un dor de el şi io ştiam că-i pă pămîn străin, am început să cînt cîntecu ăsta»[32].

Dar conţinutul general al cîntecului, sentimentul de dureroasă singurătate între străini şi de dor de acasă îl exprimă cu aceeaşi intensitate, dar şi reţinere, versurile şi melodia ambelor variante.

Deosebită este însă o a treia, pe care cu greu o mai putem numi variantă, pentrucă s-a depărtat atît de mult de primele două, încît a devenit aproape o altă melodie, păstrînd însă acelaşi tip melodic. Ne-au cîntat-o Leana Goicea şi alte cîteva fete între 15 şi 18 ani:

Ex. 4 — Mgt. 2 i

Frunzuliţă grîu mărunt,
Cîntă cucu-n foi de nuc
Şi cîntă ca să mă duc
(Vine timpu să mă duc).
Ieu mă duc, codru rămîne,
Plîng̨e frunza după mine;
Plîng̨e frunza şi iarba
Şi mămica săraca.
Frunzuliţă de-avrămeasă,
De cînd am pleca de-acasă,
Cu strein' am sta la masă;
Iei în ziče să mănînc,
Ieu oftez şi-nčep să plîng.
— Rău ie, mamă, păn' străin',
Ca desculţ prin mărăčin';
Mărăčinele stai şi-l scoţ,
Dar prin străin nu mai poţ.

« Iestę de-astă vară; la Jegălia l-am învăţat» — spun fetele; «îl cîntam cînd am fos cu luna plecate de-acasă; ni-era dor» [33].

E drept că textul vorbeşte de aceeaşi nostalgie a oamenilor care muncesc departe de casă, «în străini». Totuşi, ceea ce exprimă cîntecul în totalitatea lui, împreună cu melodia şi cu stilul în care a fost interpretat, arată o atitudine nouă faţă de o împrejurare similară pînă la un punct.

Am auzit cîntecul pe muntele Stîngaciu, la o pepinieră de brazi. L-au cîntat un grup de fete lucrînd, pe coastă. Ne-a făcut impresia unui cîntec viguros, a cărui forţă punea oarecum în umbră conţinutul cuvintelor.

[32] Cf. fişa fgr. nr. 11446 b.

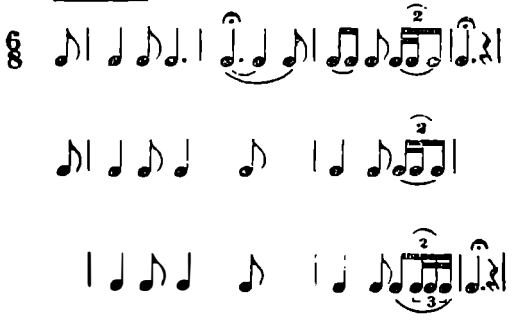
[33] Cînd informatoarele spun despre un cîntec că l-au «învăţat» la un loc de muncă din alt sat, uneori înseamnă că e un cîntec din partea locului sau adus de alţi lucrători, cine ştie de unde; alteori, este vorba de un cîntec adus de acasă, din Bătrîni, ştiut la început numai de o parte din grup, dar — ca şi în primul caz de altfel — preluat, cîntat şi adesea transformat de întregul grup; în sfîrşit, cîte odată poate fi vorba şi de un cîntec «făcut» la locul de muncă; adică unul în care invenţia spontană a precumpănit asupra reminiscenţelor din repertoriul obişnuit.
Textul cîntecului, cît şi informaţiile referitoare la el, cf. fişa inf. nr. 9662.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce s-a schimbat în structura acestei melodii?

Scara:

Ritmul:



Ambitus:

Cadențe și finale ale rîndurilor melodice:

Schema conturului melodic:

Forma: ABC

În primul rînd, ne atrag atenția, chiar și numai pe hîrtie, importante modificări de ordin ritmic: accente periodice împart melodia în măsuri de 6/8; în cadrul acestora, motive ritmice bine conturate, în special și dau melodiei un caracter săltăreț, vioi.

Dar și conturul melodic s-a modificat substanțial. Fără a intra în amănunte, se observă în special că melodia și-a lărgit apreciabil cadrul, împingînd ambitusul cu încă două sunete mai sus, pînă la *re*; totodată a devenit mai mobilă, descriind un du-te-vino permanent între treptele scării și mai fermă în mersul ei, împuținînd opririle și reducînd melismele.

Dacă adăugăm la toate acestea și interpretarea dinamică, în care am observat: un tempo mișcat și giusto, marcarea accentelor ritmice, înlăturarea nuanțelor și timbrul vocii, puternic și aspru, așa cum se obișnuiește la munca în aer liber, mai ales în execuția colectivă, înțelegem cum a reușit cîntecul în întregul lui să depășească limitele textului.

Cazul acesta nu e izolat și ne arată că numai analizînd cîntecul în complexitatea lui, numai ținînd seama de interdependența tuturor elementelor care s-au împletit la un moment dat (text poetic, melodie, interpretare), putem să-i înțelegem sensul.

Să revenim însă pentru moment în casa bătrînei Maria Mîzgoi. Acolo se deapănă mai departe într-o unitate de stil care nu se dezminte și într-o legătură organică între text și melodie, șirul cîntecelor care oglindesc trecutul, trecutul dealungul căruia cîntecele au avut timpul să se șlefuiască și să ajungă la o formă armonioasă, bine închegată.

Sofica Streajă (38 de ani), originară din com. Star Chiojd, vecină cu Bătrîni, numai peste un deal, comună care are aceeași poveste și cam aceleași cîntece, ne cîntă unul din cele mai triste care au circulat:

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. — 5. Fgr. 11459 a.

Vaị de lin, vaị de pelin,
Vaị de copilu străin,
Că munčeşte la stăpîn;
Ị el munčeşte în dreptate,
Ị a leạfa pe jumătate
Şi mîncarẹ-a treịa parte
Şi bătaịe cît să poate,
C-aşa ịe străinătate.
Munčesc, mămico, d-un an,
Să fac pelinu zahar
Şi pelinu-ị tot amar,
Zahăru ịe tot zahar.
Pelin beạu, pelin mănînc,
Cu pelin pă ok[1] mă spăl,
Cu tru'şoru plin de dor,
Că sîn tare străior;
Sîn străin, străin îm zičе,
Străior pă u[n] m-oị duče,
Milă nu-ị şi vorbă dulče.
Dẹ-aş călca dăn urmă-n urmă,
Pă străin nu-l maị fac mumă;
Dẹ-aş călca dăn pịatră-n pịatră,
Pă străin nu-l maị fac tată.

E un cîntec vechi. « Aşa l-am pomenit » — spune informatoarea; — « să cînta pe moşie la boịer[1]; ăsta ịe cîntec pentru copilu care ịe argat la boịer; L-a cîntat copilu străin.. » [34].

Pe aceeaşi melodie, uşor variată, ne cîntă şi Maria Miru acelaşi text, mai bogat, cu unele imagini mai plastice, mai expresive (înregistrarea acestui cîntec ne-a scăpat) [35].

Foạie verdẹ-a murile,
Bate vîntu vîrfurile,
Ịalomiţa malurile
Şi pe mine gîndurile
Să-mị apuc cărările,
Alẹa străioạrele
Ş-alẹa singurelele,
Să mă plîngă mîndrele,
Alẹa tinerelele
Ş-alẹa frumuşelele;
Să mă plîngă mîndra mea,
Care m-am ịubit cu ịa

[34] Cf. fişa fgr. nr. 11459 a.
[35] Cf. fişa inf. nr. 9644

https://biblioteca-digitala.ro

Din copilăria mea.
Foaie verde lin pelin,
Sărmanu copil străin,
Cînd ajunge la stăpîn,
Or' ce-ar face nu ie bun;
De i-ai face apa bere,
To nu-i fac' a lui plăcere;
De i-ai face apa vin,
To nu-i faj voia dăplin,
Că străinu-i to străin;
Că-i munceşt' în dreptate
Şi iei leafa jumătate
Şi mîncare-a treia parte
Şi bătaia cît să poate.
Vai, sărmanu tata-l meu,
De-i fag bine, de-i fag rău,
To ziče: copilu meu;
Săraca mămica mea,
Să-i ţes pînza cî de rea,
To ziče: fetiţa mea.

Maria Miru declară şi ea: « Tot timpu cît merge lumea aşa pă la stăpîn, să cînta » [36].

E de prisos să insistăm asupra realismului acestui cîntec. Totuşi, cîteva mărturii personale îi vor întări valoarea de document.

Maria Miru, care pînă acum cîţiva ani [37] a muncit mereu departe de casă, pe moşiile boierilor, ca copilă, ca fată şi ca femeie măritată, ne spune: « la 11 an' am foz la muncă, la Aurel Pană în judeţu Ialomiţa, în comuna Frăţileşt'.

Şi-acuma îm' vine să plîng cînd mi-aduc aminte ...; ne dădea 25 de lei pe zi; ăi mari avea 50 de lei şi cîte-o juma de pogon de porumb scutit; să făcem op sači .... Lucram toată ziua; ne ducem cîn să lumina dă zîuă, dă cînta cocîrlanu şi pînă seara; iera gata soarile pe sfinţit ...; şi pă timpu maşini (de treerat) ne scula dila doua, pornea maşina; vinea logofeţi şi ne dădea cu capu de sitele maşini; şi noi nij nu puteam să sufla[n] dă praf » [38].

Dar şi fete tinere ne povestesc de copilăria lor amărîtă « la stăpîn ». Leana Goicea (16 ani), la vîrsta de 12 ani îşi încheiase un capitol al vieţii de slugă: « M-a dat mama servitoare la un om în sat, la un boier; nu mai ie aič' în sat: Luţă Georgescu; ... am fost mult; că dacă dă mică ... M-am făcut mare în curtea aia, acolo; pînă la vreo 12 an' am stat la iel » [39]. După aceea, Leana Goicea a lucrat cu ziua în sat.

Iată de ce textul acestui cîntec e străbătut — s-ar putea spune: la propriu şi la figurat — de o amărăciune şi o durere fără margini, exprimată în imagini poetice de o mare putere evocatoare:

Pelin beau, pelin mănînc,
Cu pelin pe ochi mă spăl... sau
Săraca mămica mea,
Să-i ţes pînza cît de rea,
Tot zice: fetiţa mea ...

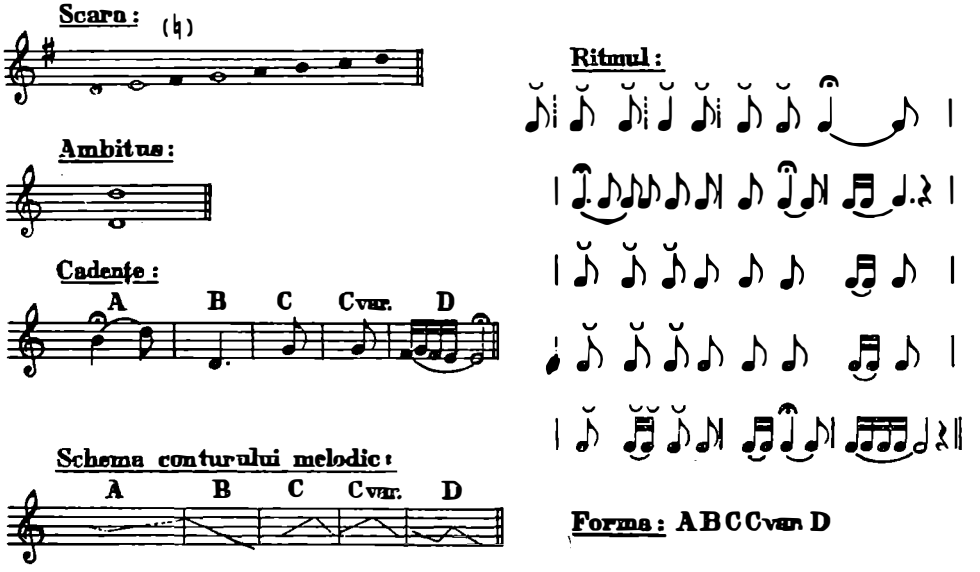
Şi iată de ce pe alocuri, ca şi în cîntecul: « Cîntă cucu-n vîrf de nuc », creatorul, pentru a zugrăvi mai veridic, mai direct, realitatea pe care o simte atît de dureros, renunţă la orice artificii literare şi povesteşte simplu faptele, în toată goliciunea lor:

Sărmanul copil străin,
Cînd ajunge la stăpîn...
Ia leafa pe jumătate
Şi mîncare-a treia parte
Şi bătaie cît se poate ...

[36] Cf. fişa inf. nr. 9644.
[37] Declaraţia informatoarei este făcută în 1950.
[38] Cf. fişa fgr. nr. 11404 a.
[39] Cf. fişa de informator: Elena Goicea

https://biblioteca-digitala.ro

Iată de ce şi melodia acestui cîntec, atît prin structură cît şi prin interpretare, nu face decît să accentueze ceea ce exprimă versurile.



Deşi de formă strofică, melodia se apropie de factura baladei, prin stilul recitativ, care a fost adoptat poate pentru că textul conţine, pe lîngă versuri lirice, şi povestirea unor fapte; un recitativ melodic expresiv, avînd, ca şi întreaga melodie, un caracter pronunţat de durere.

La aceasta contribuie cu deosebire cîteva elemente.

Melodia insistă pe anumite trepte, în special pe *si* şi *re* (de sus); *si* pe care se opreşte primul rînd melodic, formează, împreună cu *la*, sîmburele melodic care-i dă frazei o intonaţie ca de bocet; *re*, cu care începe fraza 2-a, alunecă într-un portament pronunţat, tot cu caracter de jelire; succesiunea *re-do-si* dă acelaş caracter şi micului recitativ de după cezură, care, repetîndu-se, intensifică această expresie; apoi melodia poposeşte, înainte de încheere, pe nota *sol*, devenită acum terţă în funcţie de finala minoră *mi*, care se face simţită; în sfîrşit, în cadenţa finală, ornamentată de o melismă caracteristică, repetarea lui *fa becar* accentuează nota tragică a cîntecului.

Interpretarea Sofiei Streajă, ajutată de o voce de piept vibrantă şi caldă, a scos în evidenţă toate aceste elemente şi în special puternicul accent dramatic din fraza doua.

Este de remarcat deci în acest cîntec o unitate organică între toate elementele componente, reuşind să exprime cu putere sentimentul de adîncă şi amară durere al copilului înstrăinat de acasă, lipsit de dragostea şi mila părintească şi pe deasupra exploatat, batjocorit şi nedreptăţit.

Nu e de mirare că acest cîntec nu era pe placul boierilor. « Nu-i da voie boieri să-l cînte» — ne spune Sofica Streajă, « ieream kiar ieu odată la făcut clăi la Alexandru K'eşca, boieru, . . . ; munciam la iel pînă ne-nverzea dumnezeu; luam 25 de lei pe zi. În ziua ceia, cînd am făcut claia ceia de 20 de suiene, — caravane de ačele cu patru roate (care) — am avut două fete sus pe claie, ajutoare şi-a vru'

https://biblioteca-digitala.ro

să cînte cîntecu ăsta şi nu le-a permitat (sic!) al K'eşcăi, a zis că nu le trebuie cînteče de-alea, să cînte altele »[40].

Tot Sofica Streajă îşi aminteşte din copilăria ei un cîntec apărut după moartea tragică a aviatorului Aurel Vlaicu:

Ex. 6 — Fgr. 11452 b.

Vlaicule, străinu mami!
Če ţi-a zis măicuţa ţie?
Să te laş[1] de meserie;
Meseria-i de la dracu,
Aia îz răpune capu;
Şi ţi-am zis, maică, ţi-am zis
În ieroplan să nu te sui.
Cîn să treč[1] munţi căruni[1],
Să dai mîna cu părini[1],
Cîn să treč[1] munţi cu flor[1],
Să dai mîna cu suror[1],
Cîn' să treči munţi cu braz[1],
Să dai mîna cu-ai tăi fraţ[1],
Benzina s-a isprăvit,
Şurupur'le s-au slăbit.
— Vlaicule, străinu mami!
Unde-ai fost ursit să mor[1]?
— În vîrfu la brăzişor[1].
— Măicuţă, cîn te-ai sfîrşit,
Pe toate le-ai isprăvit.
Făclie čin ţi-a aprins
După lume cîn te-ai dus?
Măicuţă, čin te-a scăldat?
— Ploile cînd a plouat.
— Măicuţă, čin te-a-ngropat?
— Munţi cîn s-au dărîmat.
— Čine, maică, te jăleşte?
— Măicuţa să prăpădeşte;
Două suror[1] şi-o cumnată
Şi drăguţa de amantă.
Ş-ai plecat cu avionu
Şi ne-ai lăsat tot cu doru.

« De-atunčia de cînd am pomenit lumea-n ok[1]» — ne spune Sofica Streajă despre vechimea cîntecului. « Io-l auziam aşa particular (sic!) de la munčitor[1]; aşa le zičeam noi; iera bărbaţ[1] mulţ[1], vez[1], şi făčea clăi şi cînta la clăi .... Atunčia iera prima (sic!) cîn se cînta cîntecu ăsta; auziam şi io lumea că'če: i-a scornit cîntecu, c-a fuoz mai deştept; dacă a făcut airoplan de lemn!... dila iel să trağe airoplanele, ziče ... »

Sofica Streajă nu ştie carte; mama ei a murit cînd era ea mică, în timpul primului război mondial; a murit «de inimă rea», căci i se spusese că bărbatul ei ar fi căzut pe front. El s-a întors apoi şi s-a însurat din nou. Sofica a fost crescută de o bunică. Pentru ea, şi astăzi inventatorul aeroplanului a rămas Vlaicu.

Este de relevat în acest cîntec îmbinarea epicului cu liricul, a realităţii cu poezia, a elementului nou, actual (pentru momentul acela bineînţeles), cu elementele tradiţionale. Aici ne referim la vechiul cîntec păstoresc:

« *Ciobănaş de la miori,*
Un' ţi-a fost soarta să mori?.. »

[40] Cf. fişa fgr. nr. 11459 a.

https://biblioteca-digitala.ro

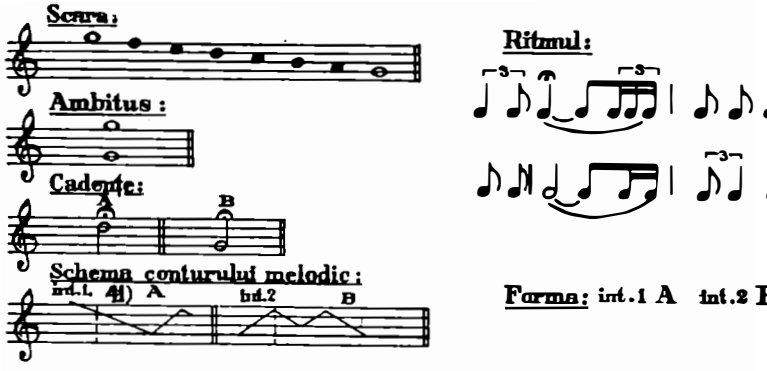
Dar ceea ce ne atrage atenţia în mod deosebit este concepţia înapoiată în ce priveşte ştiinţa, « meseriă » — cum îi zice cîntecul — şi credinţa că descoperirile şi maşinile ar fi unelte diavoleşti. Şi asta nu mai departe de acum 30—40 de ani, cînd lumea burgheză de la noi se bucura din plin de binefacerile ştiinţei. Fără îndoială însă că generalizarea pesimistă:

« *Meseria-i de la dracu,*
Aia îţi răpune capu' .... »

este cauzată şi de şirul nesfîrşit de piedici şi greutăţi, pe care ţăranul aviator le-a întîmpinat cînd a cerut sprijinul statului burghezo-moşieresc pentru experienţele lui. Accidentul a pus capăt unei vieţi frămîntate:

« *Măicuţă, cînd te-ai sfîrşit,*
Pe toate le-ai isprăvit ... »

Tragicul întîmplării şi durerea adîncă a mamei, împletită cu duioşie, sînt exprimate de această scurtă melodie cu mijloace foarte simple.



Cadrul melodico-ritmic este altul decît cel de pînă acum: un mod natural de *sol* (un « major fără sensibilă ») şi un sistem ritmic, care împarte melodia în măsuri de 3/4.

Mişcarea este lentă, valorile notelor nu prea variate, în general o ritmică liniştită, fără zvîcniri. În această cadenţă potolită, melodia descrie o linie largă, în prima parte pornind de la fundamentala superioară a scării, în partea doua de la cea inferioară, creînd, prin cele două linii opuse, impresia unei întrebări şi a unui răspuns; a unei uimiri neputincioase, urmată de resemnare. Dar atît una cît şi cealaltă sînt încărcate cu durere. Durerea izbucneşte la începutul fiecărei fraze printr-o exclamaţie; acea repetare obsedantă a numelui eroului, ca într-un bocet, pe cele două fragmente melodice atît de expresive, care se completează unul pe altul prin conturul lor:

Acest element, crescut organic din conţinutul cîntecului, i-a dat întregului cîntec un caracter dramatic. Durerea se face simţită însă mai ales la început, la exprimarea

[41] interjecţie (of! mama mea!)

https://biblioteca-digitala.ro

ei contribuind în mare măsură primele note de sus ale scării: *sol-fa-mi* care, în această întreagă ambianță, sună ca un jalet.

Maria Miru își amintește un cîntec din timpul ultimului război:

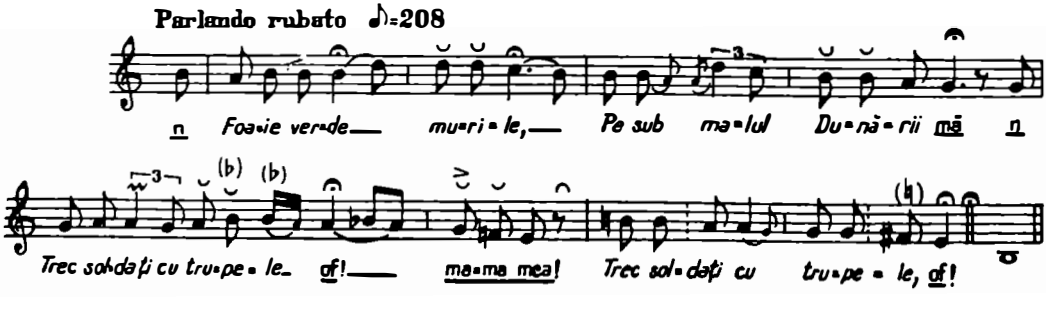
Ex. 7. — Fgr. 11405 a.

La douăzeci și două iunie,
S-a-nceput plînsu pe lume.
Vai, sărmani soldați,
Cum și-ncarcă armili
Pe sub malul Dunări,
Blestemîndu-și zilili!
Zilili ca zilili,
Mai cu seamă mumili,
Care i-a făcu pă ieși
Așa-nalț și subțirei,
De treče glonțu prin ieși
Ca prin foița dă teș;
Mai bine mai mărunței,
Ca să triacă peste ieși.
— Ia seama, frate, de mine,
Că și ieu oi lua de tine,
De-oi mai trăi pînă mîine.
Iar, frate, de-o fi să mor,
Tu să-i scri mami scrisor[1].
Să nu-i scri: m-ai îngropat,
Și să-i scri: m-ai însurat
La Ocraina la palat
Cu o fată de-mpărat;
Cu fetița mutului,
Din fundu pămîntului.

Să observăm cum folosește creatorul popular tradiția care i-a fost transmisă și o îmbogățește cu imagini noi, oglindind actualitatea care a determinat ivirea cîntecului. De fapt, avem de a face cu reeditarea unui cîntec din războiul trecut.

Iată un exemplar înregistrat în anul 1938, de la o fată din comuna Măneciu-Pămînteni (rn. Teleajen, reg. Ploiești), Steliana Drăgănoiu:

Ex. 8. — Fgr. 6467 b.



https://biblioteca-digitala.ro

Foae verde murele,
Pe su malu Dunări
Trec soldaz cu trupele;
Aşa nalz şi subţireţi,
De treče glonţu prin ieţi
Şi-i face mai mărunţeţi,
Treče glonţu peste ieţi
— Spală, mamă, rufele,
Căj m-aşteaptă trupele;
Spală-le şi cu săpun,
Căč e trupele pă drum.

— Foae verde mărăčine,
Spune, mamă: tata vine?
— Nu ştiu nič io, mamă, bine:
Vine, vine, sau nu vine,
Sau vă ia mămica altu.
— Po să ieţi, mămic-o mie,
Ca tăticu nostru nu e;
Că ne punea pă genunk'e
Şi ne spunea mi şi sute
Şi ne-nvăţa să fim cuminte.

Ceea ce actualizează textul cel nou sînt versurile care îl plasează oarecum în timp şi în spaţiu:

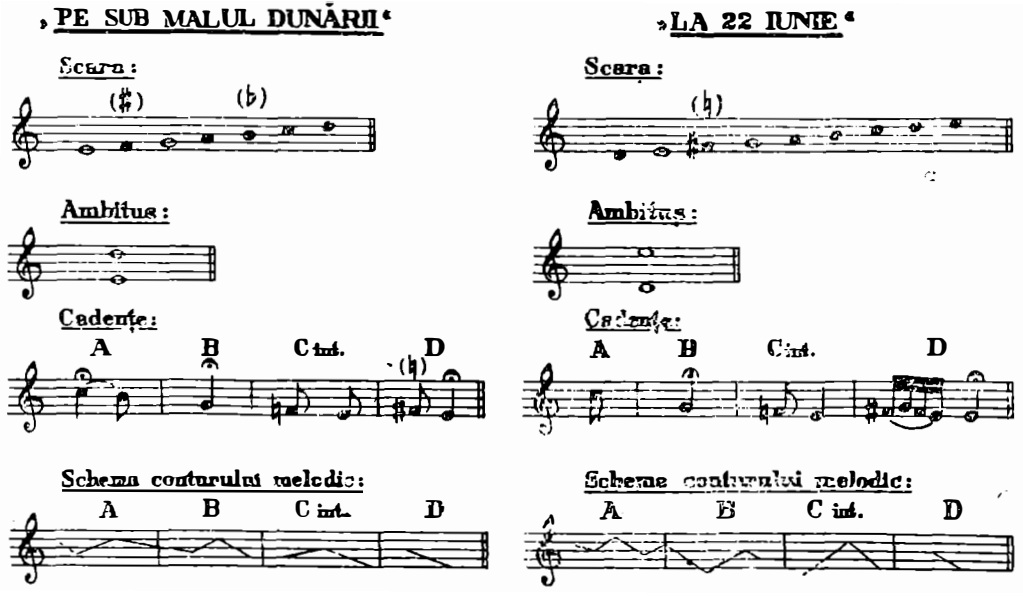
La douăzeci şi două iunie
S-a-nceput plînsul pe lume...

Şi să-i scri: m-ai însurat
La Ocraina la palat...

Iată data ordinului de trecere a Prutului, dat trupelor noastre de mareşalul Antonescu, la 22 iunie 1941, iată Ucraina, una din regiunile în care soldaţii noştri au fost siliţi să-şi verse sîngele pentru o cauză străină de ei.

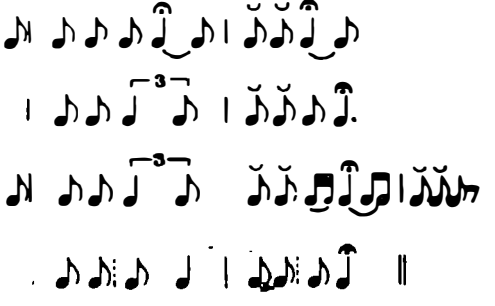
Aceste versuri dau cîntecului valoarea unui document istoric, dar nu sec, obiectiv, ci înregistrînd totodată — ca orice fenomen artistic — răsunetul pe care evenimentul respectiv l-a avut în sufletul oamenilor: « S-a-nceput plînsu' pe lume ..... » Nu ne putem opri de a remarca puterea evocatoare a acestui singur vers şi intensitatea cu care reuşeşte să exprime jalea care a coborît peste lume odată cu războiul.

Dar să comparăm şi melodiile celor două cîntece:



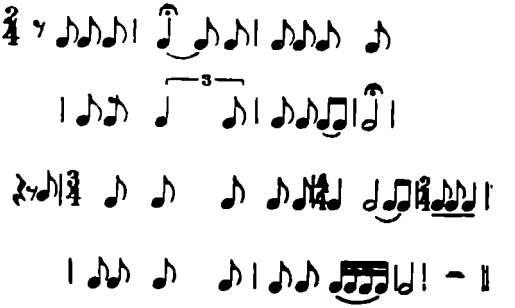
https://biblioteca-digitala.ro

Ritmul:
Parlando rubato



Forma: A B C Int. D

Ritmul:

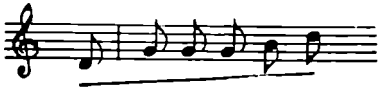


Forma: A B C Int. D

În cîntecul vechi e o tristeţe adîncă, dar concentrată. Conturul melodiei este redus, căci din ambitusul de 7 sunete se folosesc de fapt, în fiecare jumătate a melodiei, numai cîte 5; în prima parte: , precumpănind însă la început treptele tetracordului *re-do-si-la*, care aduc o expresivitate nostalgică; în partea doua, pentacordul , care introduce minorul mult mai devreme decît în majoritatea melodiilor construite pe modul mixt « major-minor ». Să mai observăm că debitul ritmic, în execuţie rubato şi lipsit de formule plastice şi de accente ritmice marcate, este mereu întrerupt de opriri expresive pe anumite trepte: *si*, *do*, *la*; aceste opriri sînt tot atîtea accente dureroase; nota de suferinţă e intensificată în ultima oprire, pe nota *la*, de exclamaţia: *of! mama mea!*, precum şi de bemolul de pe nota *si*, prin care se crează o mică scară de 5 sunete cu caracter depresiv, din cauza semitonurilor descendente:

; şi cadenţa finală trece uneori prin semitonul *fa becar-mi*, subliniind acelaşi caracter.

Varianta cîntată de Maria Miru (ex. 7) e mai luminoasă. Evidenta îmbogăţire a mijloacelor de expresie nu e folosită pentru a sublinia tristeţea, ci dimpotrivă pentru a picura, peste durere, cîţiva stropi de curaj.

O volubilitate care poartă mereu melodia pe toată întinderea scării, îi prilejuieşte expansiuni şi treceri prin anumite trepte, care îi dau un caracter optimist, de ex. desenul melodic; sau;  . Accentele expresive sînt mai puţine şi mai palide:

https://biblioteca-digitala.ro

în partea I-a unul singur, pe *re*; iar cel din partea doua, pe *la*, nu mai e întărit de interjecţia: of! nici de *si bemol*. Cadenţa finală trece de data aceasta invariabil prin *fa diez*.

Ritmic, deşi melodia este tot atît de silabică ca şi prima, nu mai are caracterul unui recitativ melodic. Prin execuţia « giusto », împărţirea în măsuri de 2,3 şi 4 pătrimi e netă, aducînd o oarecare vioiciune, limitată însă de profilul ritmic încă destul de amorf, căci şi aici lipsesc formule ritmice pregnante, iar execuţia neglijează accentele metrice.

Totuşi, interpretarea Mariei Miru nu scoate în evidenţă tristeţea melodiei, aşa cum o face interpretarea patetică—s-ar putea spune— a Stelianei Drăgănoiu.

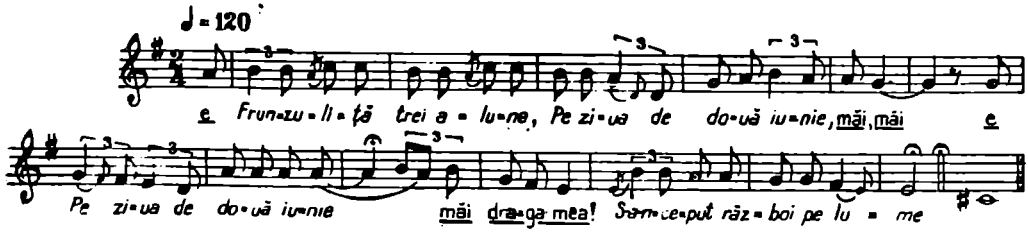
Desigur, ar fi absurd să deducem de aici că sentimentul de durere provocat de nenorocirile celui de al doilea război ar fi mai puţin adînc.

Să ne gîndim însă că melodia, aşa cum a cîntat-o Maria Miru, se integrează în aşa numitul stil « modern », care s-a conturat mai bine între cele două războaie şi care a adus o lumină în cîntece, prin unele modificări ale scărilor şi printr-o sprinteneală melodică-ritmică. Steliana Drăgănoiu, deşi tînără, cine ştie din ce motive legate poate de sensibilitatea ei artistică, a preferat stilul mai vechi, în care se integrează melodia ei, şi care mai trăieşte şi azi, pe lîngă stiluri mai noi.

Şi dacă melodia Mariei Miru e mai puţin realizată artistic decît cealaltă, ne interesează tocmai pentru că reprezintă un anumit stil.

Foarte înrudită cu aceasta este o a treia variantă a aceluiaşi cîntec, pe care am auzit-o tot la Bâtrîni în 1950, de la fetele Ana Niţu şi Ana Arion, în vîrstă de 15 ani:

Ex. 9. — Fgr. 11440 c.



Pe ziua de două iunie,
S-a-nceput războiu pe lume;
Mare războiu s-a-nceput
Între Nistru şi-ntre Prut.
Ofiţeri supăraţi
Dă cartuşe la soldaţi;
Şi soldaţi soldăţei
Încărcîndu-şi armele,
Blestemîndu-şi zilele,

Zilele ca zilele,
Mai cu seamă mumele,
Care i-a făcut pe ei
Aşa nalţi şi subţirei,
Să treacă glonţu prin ei
Ca prin foiţa dă tei;
Mai bine mai mititei,
Să fi trecut peste ei.
Frunzuliţă ş-o alună,

https://biblioteca-digitala.ro

Maică, măiculiță bună,
Mai lasă lucru din mînă,
Că sunt în spital de-o lună;
În spital la Tiraspol,
Făr-o mînă și-un picior;
Mîna dreaptă, picior stîng,
N-am pe mîndra un s-o culc;
Căci un pustiu de obuz
Mi-a luat picioru de sus;
Ș-o pîrlită de granată
Mi-a luat și mînuța dreaptă.
Iar doctori ce zicea?

— Camarade, nu plînge,
Căci noi mîna t-om pune;
Mînă de argint curat
Și picior cauciucat.
— Decît picioruș de gumă,
Mai bine o moarte bună;
Și mînă fără de os,
Mai bine-un sicriu frumos;
Și să-mi scrie pe capac
Pe cine-am iubit cu drag;
Și să-mi scrie sus pe cruce
Pe cine-am iubit mai dulce.

Nu mai insistăm asupra textului, al cărui tragism e izbitor. Observăm doar și aci versuri care actualizează cîntecul, plasîndu-l oarecum în timp și spațiu:

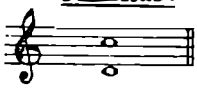
« Pe ziua de două iunie,
S-a-nceput război pe lume;
Mare război s-a-nceput
Între Nistru și-ntre Prut. »

Data greșită: 2 iunie, în loc de 22, se explică prin fenomenul atît de cunoscut în arta de tradiție orală, acela de a prelua și transmite schimbat — în cazul de față am spune greșit — unele versuri, nedînd importanță unor date ca acestea.

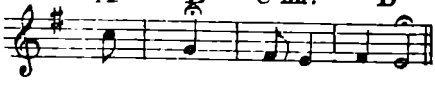
Melodia, după cum am spus, este o variantă a celorlalte două. Și cu toate acestea, în execuția fetelor, cîntecul este aproape de nerecunoscut. O serie de elemente de structură ritmico-melodică și de interpretare, schimbate și influențîndu-se reciproc, dau întregului cîntec o sprinteneală care se suprapune aproape ciudat peste lirismul nostalgic încă prezent în melodie și mai ales peste tragicul versurilor.

Scara:

Ambitus:

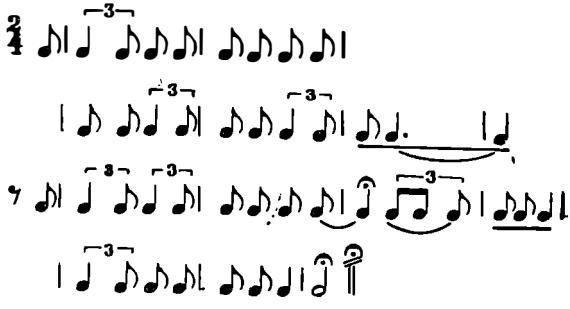


Cadențe și finale ale rîndurilor melodice:



Schema conturului melodic:

Ritmul:

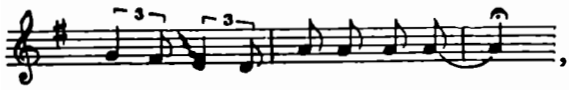


Forma: A B C int. D

Conturul melodic de la începutul cîntecului, dominat în prima variantă de două accente expresive, pe *si* și *do*, în a doua de unul pe *re*, este înlocuit aci de un desen format dintr-un motiv repetat, cu caracter vioi:

https://biblioteca-digitala.ro

În general se poate observa cum, în cele trei variante, notele ţinute, care erau momente lirice, se împuţinează treptat, pentru ca în această a treia variantă să nu rămînă decît oprirea pe *la*, dar de data aceasta avînd, datorită jocului melodic al contextului muzical, un caracter de forţă:



, faţă de:

din varianta doua şi:

din prima. Treptat, se observă şi transformarea exclamaţiei: « of! mama mea!» în « mama mea!» şi apoi în « măi, draga mea». Şi tot pe rînd a fost înlăturat *fa becar*, pentru ca în ultima variantă *fa diez* să-l înlocuiască total. Pe lîngă împuţinarea sunetelor ţinute, dispar cu timpul şi şerpuirile melismatice; mersul melodic devine lapidar, hotărît.

Din punct de vedere ritmic, melodia s-a transformat deci într-un fel de neîntreruptă recitare melodică a versurilor, de data aceasta însă o recitare scandată, în măsura unitară 2/4, pe grupuri de optimi, trioleţi şi uneori sincope:

, toate reliefate de interpretare şi dînd melodiei o vioiciune surprinzătoare. Surprinzătoare bineînţeles în raport cu conţinutul versurilor.

Poate că această reală sau aparentă contradicţie dintre melodie şi text, care ne-a atras atenţia şi în ultima variantă a cîntecului: « Cîntă cucu-n vîrf de nuc», reprezintă un aspect al procesului de evoluţie al folclorului, în care elemente tipice ale vieţii din trecut dăinuie încă în amintire şi repertoriu, dar sînt puse tot mai în umbră, prin afirmarea unei atitudini mai optimiste, explicabilă pe de o parte prin vîrsta informatoarelor, iar pe de altă parte printr-o evoluţie psihlogică a colectivităţii respective.

Dacă în analiza cîntecelor am insistat asupra amănuntelor care deosebesc variantele mai noi de cele mai vechi ale aceluiaşi cîntec, este deoarece *compararea acestor ediţii* [42] *diferite*, — unele rămase simple variante, altele devenite aproape melodii noi — ne arată *una din căile pe care trebuie să mergem în studiul evoluţiei cîntecului popular.*

Maria Miru ne mai cîntă un cîntec din tinereţea ei, căruia nu de mult i-a adăugat versurile de la sfîrşit:

Frunzuliţă ş-o lalea,
Cînd eram în vremea mea,
Republica nu era .....

«Le-am adăugat acuma, dă curînd, de cînd au fost aič neşte tovarăş[i]» [43], — ne spunea ea.

---

[42] Se înţelege că termenul: « ediţie» este folosit aci în sens figurat; l-am preferat pe acesta altora aparent mai potrivite, cum ar fi: « exemplar», « versiune», deoarece cuvîntul « ediţie» sugerează şi ideea de timp, indispensabilă aci.

[43] Cf. fişa fgr. nr. 11444

https://biblioteca-digitala.ro

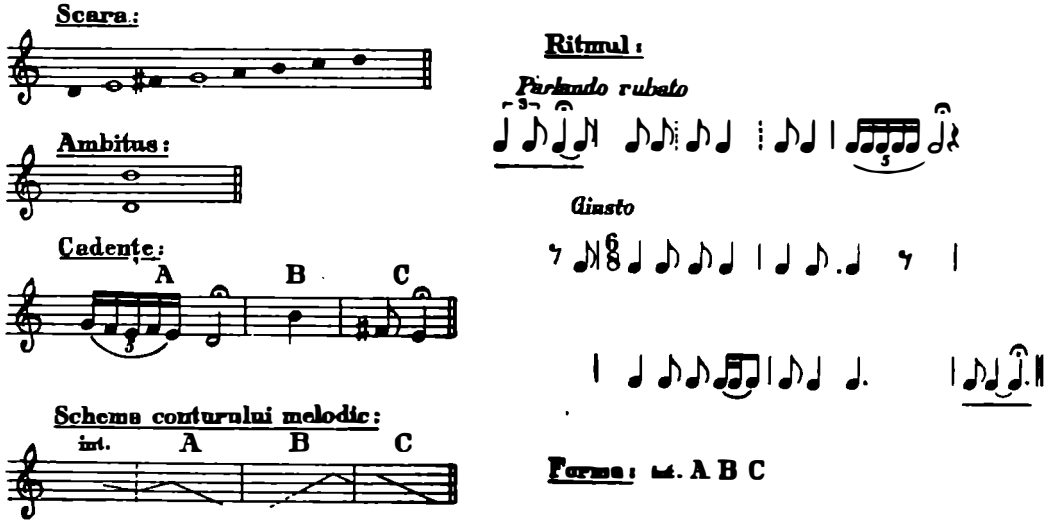
Versurile acestea nu au o legătură prea directă cu textul inițial, dar au fost sugerate probabil de versul: « Cînd eram în vremea mea », care i-a evocat informatoarei trecutul în general.

Ex. 10 — Fgr. 11 444.

Cînd ieream în vremea mea,
Zburam ca o turtureа
Și zburam din cracă-n cracă,
N-aveа nimeni ce să-mi facă;
Dar un hoț de vînător
Mi-a pus lanțu de piȼior,
Să mă tragă-n colilie
Mai mult moartă decît vie,
Frunzuliță iasomie,
Ca să-i fiu a luи soție;

Și ieu moartă dac-aș fi
Și soția luи n-aș fi.
Frunzuliță ș-o laleа,
Cînd ieream în vremeа mea,
Republica nu iera,
Boieri mă skijuia.
Frunzuliță mărgărit,
Republica a-nflorit,
Republica populară,
Și ne-a-adus liber în țară.

Melodia este de un tip prahovean foarte frecvent, pe care l-am caracterizat odată cu analiza melodiei « Cîntă cucu-n vîrf de nuc », dar reprezintă, prin anumite trăsături, o fază de trecere către stilul « modern ».



Ritmica ne atrage atenția în mod special. Dacă în prima parte, grupurile bisilabice binare și ternare, care alternează neregulat, ne amintesc de sistemul « parlando », în

https://biblioteca-digitala.ro

partea doua, grupurile ternare periodice de tip trohaic şi iambic ne duc în domeniul măsurii. Cadenţa regulată a măsurii de 6/8 şi plasticitatea formulelor ritmice dau o notă senină lirismului acestei melodii, notă ce se degajează şi din interpretarea cîntăreţei.

În etapa doua a cercetării noastre, am cunoscut şi repertoriul Floricăi Mîzgoi. Ea are 30 de ani. Carte ştie puţină, căci a făcut numai trei clase. « Am fost mai mult cu vitele ... Îmi plače să čitesc, dar nu am timp ». Are într-adevăr o viaţă grea; fiind cea mai mare dintr-o casă cu 5 copii, e ajutorul de nădejde al mamei, văduvă de doi ani. Florica lucrează şi la cîmp: la sapă, la coasă, dar cel mai mult stă cu oile la munte, la « odaie ». Totuşi vine de două trei ori pe săptămînă la repetiţiile Căminului Cultural: « Viu seara din munte şi plec la cămin; fac 20 de km ». Cum a învăţat să cînte? « Singură am învăţat, după vite; nu aveam cu čine vorbi şi am început să cînt » [44]— ne spune Florica, sugerîndu-ne între altele, prin acest răspuns, modul spontan, direct, uneori aproape pe neştiute, prin care se preia meşteşugul cîntatului şi repertoriul tradiţional, acolo unde cîntecul se practică în masă şi se împleteşte cu viaţa de fiecare zi.

Deşi Florica nu are decît 30 de ani, repertoriul ei se deosebeşte întrucîtva de cel al tineretului din sat. Ea ştie cîntece pe care fetele de 15—20 de ani nu le mai ştiu: vechea doină « Rîule, părîule », cîntecul « Mă rog d-le căpitane », din timpul concentrărilor din preajma ultimului război, « Păsărică de sub nori », legat de aceleaşi realităţi, cîntece de dragoste ca: « Scumpă-mi eşti copilă dragă », « Uşor puiule, uşor », etc.

Dar mai ales stilul ei se deosebeşte de al tineretului, apropiindu-se în general de stilul vechi, mai liric, şi avînd în plus şi o notă personală. Chiar cîntecele mai noi din sat, în interpretarea ei par uneori mai vechi. Una din explicaţii stă probabil în faptul că, prin ocupaţia ei, ea trăieşte mai mult singură.

Iată cîteva din cîntecele ei:

Ex. 11. — Fgr. 11440 a.

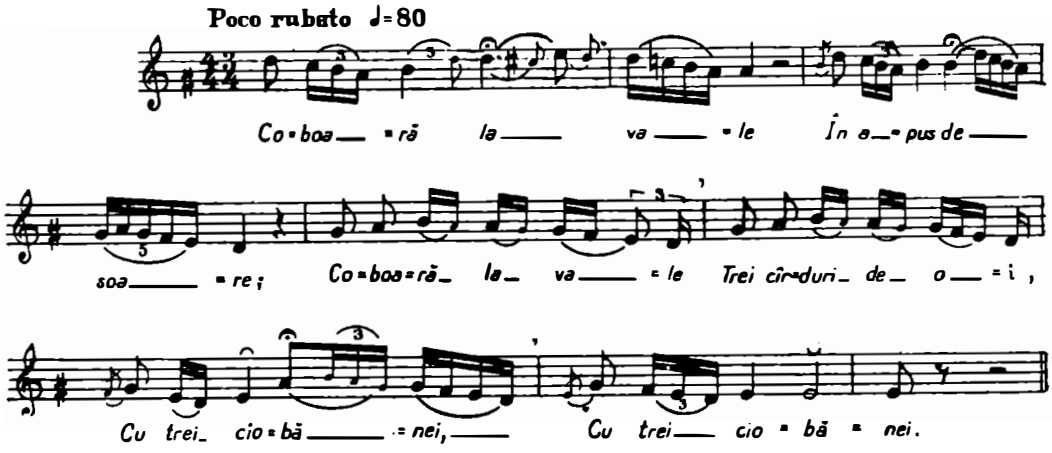
Codrulez, foaie rotundă,
Mai fă puţinică umbră,
Să viu şi ieu cu-a mea mîndră:
Tu cu umbruliţa ta,
Ieu cu mîndruliţa mea;
Tu cu umbra, ieu cu mîndra,
Pînă ţ-o pica şi frunza.
Dă-i doamne, şi omului
Če iai da şi codrului;
Codrului i-ai dat crăcuţe,
Şi omulu-i dai mîndruţe:
Codrului i-ai dat cărări
Şi omului supărări.

[44] Cf. fişa de informator a Floricăi Mîzgoi.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum se vede, e un cîntec de dragoste. « Vek[i], de cînd ieram mică; dă cîn şădeam la umbra bradului cu oili » [45] — ne spune Florica. În general, pentru toate informatoarele cu care am stat de vorbă, chiar şi cele mai tinere, un cîntec din copilăria lor e foarte vechi. Cîntecul acesta nu e chiar aşa de demult, dar ne aminteşte, prin melodia lui, de vechea baladă « Mioriţa », care e mai greu de găsit în Bătrîni — o cîntă mai mult lăutarii pe la nunţi — dar pe care ne-a cîntat-o Sofica Streajă din Star Chiojd, unde « Riţa-Mioriţa », după spusele ei, este încă vie [46].

Ex. 12 — Fgr. 11400 dublet.



— Riţă mioriţă [47]
Cu lîna plăviţă!
De trei zile-ncoace,
Gura nu-z mai taće.
Oar iarba nu-z plaće,
Oar apa nu-i bună,
De umbli nebună?
— Dragă čobăn'el
Tras păntr-un in'el!
În apus de soare,
Vrea să te omoare
Čobanul vrînčean
Şi cu čel ungurean.
— Riţă mioriţă,
Să le spui, drăguţă,
Di m-or omorî,
Să mă îngroape
În strunga oilor,
În jocu mieilor.
Riţă mioriţă,
Di-i videa, drăguţă,
O babă bătrînă,
Pă cîmp alergîndă,
Din drugă-ndrugîndă,
Din gură-ntrebîndă,
Din uoi' lăcrămîndă:
— N-ai văzu, drăguţă,
Riţă mioriţă,
Mîndru čobăn'el
Tras printr-un in'el?

[45] Cf. fişa fgr. nr. 11440

[46] Deşi lucrarea se ocupă numai de evoluţia cîntecului liric, am inserat şi această baladă, pentru că prin asemănările ei cu melodii din repertoriul de cîntece de mai tîrziu, ne face să ne gîndim — pentru trecutul foarte îndepărtat — la o melodică unitară, încă nediferenţiată între genul epic şi cel liric.

[47] Notaţia melodiei este după o fonogramă cîntată de aceeaşi informatoare, pe alte fragmente din textul baladei « Mioriţa », dar incoherente, de aceea am preferat să anexez textul « Riţă, mioriţă, » cîntat pe fonograma nr. 11400.

https://biblioteca-digitala.ro

— Am văzu, bătrînă,
Da nu ţie de-a bună:
Fečoraşul tău
Pus la gr'eu;
Fečoraşul crunt
Pus la pămînt.

Să vedem prin ce se aseamănă cele două melodii:

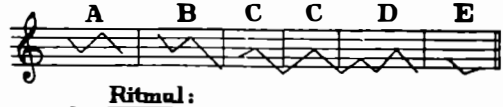
„RIŢA MIORIŢA"

Scara:

Ambitus:

Cadenţe:

Schema conturului melodic:

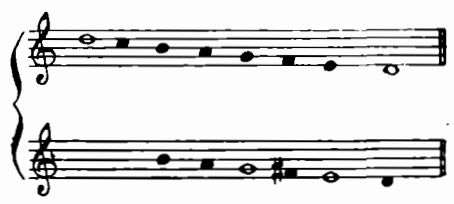


Ritmul:

Forma: A B C C D E

„CODRULEŢ FOAIE ROTUNDĂ"

Scara:

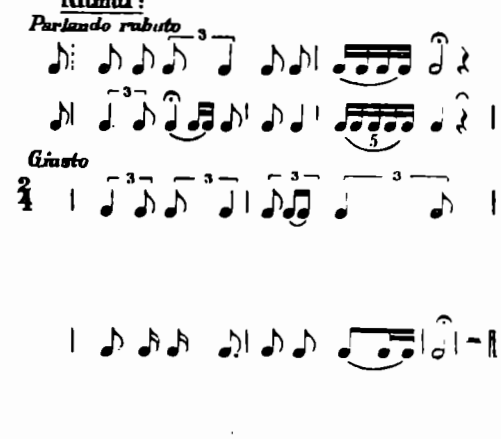


Ambitus:

Cadenţe:

Schema conturului melodic:

Ritmul:



Forma: A B C D

https://biblioteca-digitala.ro

Înrudirea dintre melodia cîntecului și cea a baladei se vede cu ușurință mai ales în prima jumătate a cîntecului, prin mod ambitus, conturul melodic și formulele melismatice de cadență, iar în jumătatea doua, mai cu seamă prin sunetele de cadență ale rîndurilor melodice (ținînd seama bineînțeles că Miorița are mai multe rînduri melodice, dintre care unele repetate).

S-ar părea că partea doua a cîntecului este o simplă contaminare cu a doua jumătate a foarte cunoscutului cîntec «modern»: «*Teiule foaie rotundă*»:

Inf. Lucia Habără
com. Măgura, rn. Pătârlagele,
reg. Ploești

Ex. 13. — Fișa anexă la fgr. 10427 a.

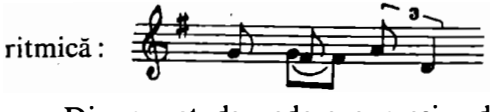
Teiule, frunză rotundă,
Ia mai fă puțină umbră,
Să stau și ieu cu-a mea mîndră;
Că sub umbrulița ta
Tare-i dulce dragostea.

★

Foaie verde, foaie lată,
Bine mai ieram odată
Cînd ieram nemăritată,
Că ședeam cu neica-n poartă
Și-i dădeam gurița toată.
Dar acum m-am măritat
Ș-am prins milă de bărbat
Și pe neica l-am uitat.

După cum se vede din tablourile analitice de la pag. 35 această «contaminare» aduce cu sine în primul rînd modificarea scării: melodia Mioriței era tot timpul într-un mod de *re* (cu *sol diez* sau *becar*), în care finala *mi* nu ne dădea sentimentul de fundamentală a scării; în cîntecul «Codruleț foaie rotundă», dacă în prima parte se menține, bine conturat, modul de *re*, în partea doua, centrul se deplasează întîi pe *sol* («major»), apoi pe *mi* («minor»), prin eliminarea lui *sol diez* și introducerea lui *fa diez* și prin anumite întorsături melodice, care schimbă funcțiunea lui *re* mai întîi în dominantă (a lui *sol*) și apoi în subton (al lui *mi*).

Melodia «împrumutată» mai aduce cu sine salturi melodice și o sprinteneală ritmică:



Din punct de vedere expresiv, dacă melodia «Mioriței» pare a realiza mai mult o atmosferă de lirism nostalgic, cea a cîntecului introduce și unele elemente dinamice, care colorează caracterul liric al cîntecului cu nota bucuriei de viață. Revenind la contaminarea de care am vorbit și care este posibilă, nu putem totuși

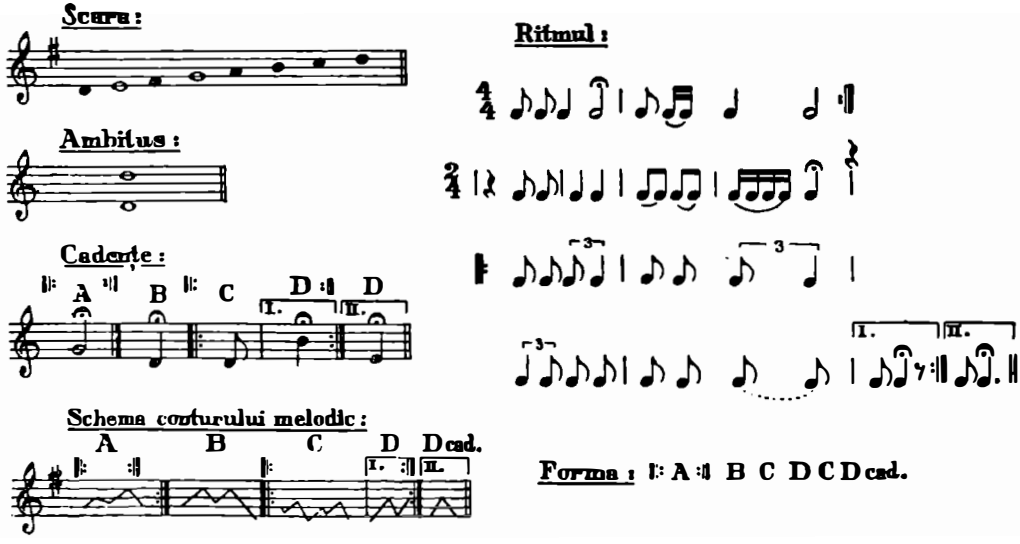
https://biblioteca-digitala.ro

să trecem cu vederea unele asemănări izbitoare şi între partea întîia a cîntecului « Codruleţ foaie rotundă » şi aceeaşi parte din cîntecul « Teiule foaie rotundă », din care presupunem că s-a făcut contaminarea.

Iată fragmentele respective din cele 2 cîntece:

Ex. 14. — Frg. 11440 a.

E de ajuns să ne închipuim cîntecul al doilea fără *sol* la începutul şi sfîrşitul primului rînd melodic şi la începutul celui de al doilea şi cu *fa* becar în loc de *fa* diez, pentru ca asemănarea conturului melodic să fie evidentă. Astfel, melodia « Teiule .... » ne apare în întregul ei foarte înrudită cu melodia « Codruleţ .... ». Tabloul ei analitic ne va arăta asemănările şi deosebirile esenţiale.

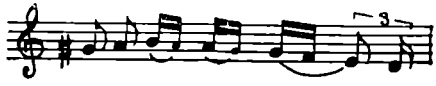


Dacă mai luăm în consideraţie şi textul poetic, care este de fapt acelaşi în cele două cîntece, nu e firesc să ne punem întrebarea dacă nu cumva întregul cîntec « Codruleţ foaie rotundă » este o formă mai veche a cîntecului « Teiule foaie rotundă » şi în acelaşi timp una din formele tranzitorii între vechea baladă « Miorița » şi cîntecul modern « Teiule... » ?

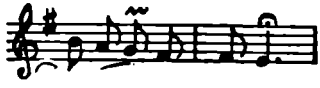
Cu atît mai mult că, dacă la prima vedere, înrudirea dintre « Miorița » şi « Codruleţ... » ne-a apărut evidentă numai în prima parte, ceea ce ne-a dus la presu-

https://biblioteca-digitala.ro

punerea că partea doua ar fi o contaminare, la o privire mai atentă ies la lumină şi în partea a doua semnele de netăgăduit ale unei îndepărtate filiaţii din melodia vechei balade.

Motivul repetat: nu este oare concentrarea, în formă modernă, a vechiului motiv:  repetat şi el?

Motivul următor: în care urechea reţine cel mai mult intervalul *mi-la*, nu ne aminteşte, într-o versiune variată melodic şi ritmic, vechiul motiv: din care deasemenea intervalul *mi-la* reţine cel mai mult atenţia?

Iar motivul final:  nu reproduce, într-o versiune nouă, foarte prescurtată, finalul vechei balade, pornind de la formula melismatică pe care lunecă penultimul rînd melodic?:

Căci o schemă foarte concentrată a acestui final, evitînd ocolişurile, ne-ar duce la simpla linie coborîtoare: şi tocmai aceasta este linia pe care o găsim şi în motivul de încheiere al cîntecului modern:

Desigur, în toate paralelismele arătate mai sus, trebuie să ţinem seama că între cele două melodii au intervenit şi modificări importante ale formei arhitectonice şi ale modului.

Forma s-a redus de la 6 rînduri melodice la 4, căci în partea doua, cele 4 rînduri melodice (pe versuri de 6 silabe) din Mioriţa s-au concentrat în numai două rînduri melodice (pe versuri de 8 silabe) în cîntecul « Teiule .... »; iar modul s-a transformat substanţial, devenind, dintr-un « minor cu sextă mare », un mod mixt « major-minor », prin schimbarea funcţiunii sunetelor.

Într-adevăr, dacă facem abstracţie de aceste deosebiri, filiaţia celor două melodii ne apare şi mai evidentă.

În concluzie, melodia Mioriţei şi cea a cîntecului « Teiule, foaie rotundă », fără a putea fi socotite una varianta celeilalte, ne apar totuşi ca cei doi poli ai unei evoluţii, ultima melodie păstrînd nişte piloni puternici din trecut. Fiecare din ele

https://biblioteca-digitala.ro

este bine conturată şi perfect unitară în stilul ei: « Mioriţa » în stil vechi, « Teiule...» în stil « modern. »

Cît despre melodia cîntecului « Codruleţ, foaie rotundă », care ne-a ajutat să stabilim filiaţia, ea este hibridă, după cum am văzut, neunitară ca stil, ceea ce ne face să presupunem că ar putea exista — între cei doi poli — şi exemplare ale unor forme intermediare, unitare ca stil, pe care însă nu le-am întîlnit, sau — cine ştie — le-am trecut cu vederea.

Mai observăm că filiaţiunea celor trei melodii ne dezvăluie în parte şi procesul lent, prin care modul « major-minor » (sol-mi) (din cîntecul « Teiule... »), foarte frecvent în cîntecele din Bătrîni din ultimele decenii, s-a suprapus în cadrul aceleiaşi octave: peste modul *re* (din Mioriţa), caracteristic unui strat mai vechi.

Ceea ce a rămas din multe cîntece pare a fi schema conturului melodic în liniile ei mari, anumite cadenţe şi cîteva formule melismatice care preced cadenţele:

Ex. 15

Dar să revenim la cîntecul Floricăi Mîzgoi. Prin talentul şi sensibilitatea ei artistică, a reuşit să dea unitate conţinutului, făcînd neobservat caracterul hibrid al structurii melodiei. Interpretarea ei, realizată printr-o mlădiere bogată a vocii, atît în executarea ornamentelor cît şi în redarea unei game de nuanţe, e pătrunsă de un lirism cald şi are o fineţe de filigran; vocea ei de soprană de coloratură îi permite aceasta.

Tot din repertoriul acestei cîntăreţe am ales şi cîntecul de militărie care urmează:

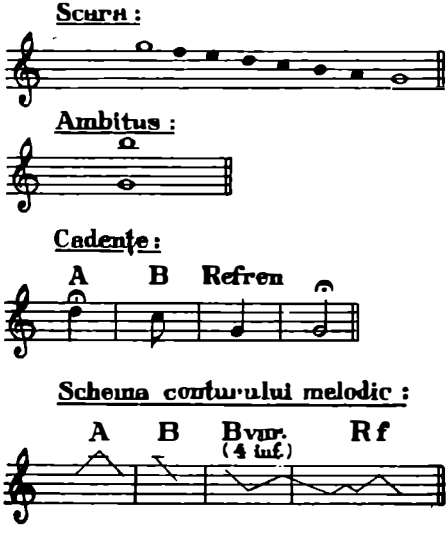
Ex. 16. Fgr. 11333 b

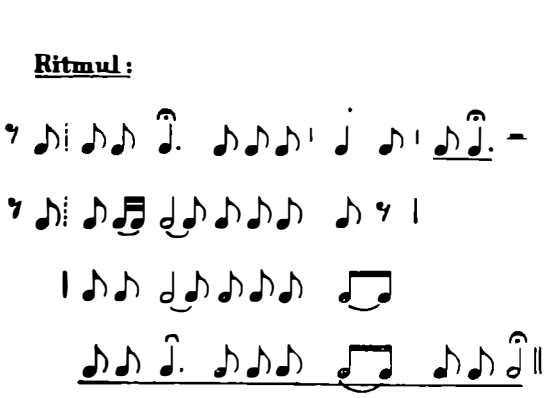
https://biblioteca-digitala.ro

Păsărică de sub nor[1],
Ia-mă și pe mine-n zbor
Și du-mă unde m-e dor,
Deasupra cazărmilor,
Să vorbes cu colonelu
Să nu-m[1] bată băiețelu;
Să nu-l puie înainte,
Că ie mic și n-are minte;
Să nu-l puie de plantoane,
Că ie mititel ș-adoarme.
Frunzuliță trei scaieț[1],
Vai de mama cu băieț[1],
Ce pățește pînă-i crește
Și-i dă statului de zestre.

« Asta-i cîntec de cînd iera kestia cu cončentrările »[48] — ne spune Florica. Este de fapt o veche temă poetică, exprimînd, cu ajutorul unor imagini mișcătoare, căldura și gingășia dragostei materne, țesută pe fondul unei triste realități sociale de pe vremuri, armata regimurilor burghezo-moșierești,în care se practicau sistemele cele mai neomenoase, transformînd-o într-un adevărat coșmar pentru viitorul soldat.

Atmosfera de durere resemnată a mamei și caracterul mișcător de naiv al atitudinii ei în fața acestor crude realități pe care, în vremea aceea, nu bănuia că le-ar putea combate și chiar înlătura, sînt redate și în melodie.





[49])

Forma: A B Bv(4 inf.) Rf.

Din recitarea monotonă a textului pe optimi precipitate, se desprinde, ca un mijloc de expresie puternic, motivul ritmic: care apare de 5 ori, aproape totdeauna pe alt contur melodic; revenirea lui sună ca un apel repetat.

Expresia acestui motiv și a întregei melodii este colorată de elementele « pur » melodice — dacă se poate spune așa. O notă de melancolie și ușoară strîngere de inimă se simte mai ales în partea întîia, prin atingerea notei foarte expresive *si*, apoi prin coborîrea de-a lungul nostalgicului tetracord *sol-fa-mi-re*, care ne amin-

[48] Cf. fișa fgr. 11133 b.
[49] Imitație variată la cvarta inferioară.

https://biblioteca-digitala.ro

teşte de tetracordul *re-do-si-la*, cu acelaşi caracter, din « Mioriţa ». În partea doua, precipitarea melodiei către sprijinul final, dar cu cele două opriri pe *do* şi pe *sol* — trepte puternice în modul *sol* (de tip « major »), — opriri care ne dau impresia unor modulaţii trecătoare, face ca suferinţa de la început să cedeze treptat locul unei înseninări plină de naivitate, la care contribuie şi refrenul « Tra lala », dacă nu are cumva caracterul unei ironii amare.

Pentru a încheia seria cîntecelor « de ieri », iată unul foarte reprezentativ pentru stilul « modern »:

Ex. 17. — Fgr. 11438 b. Inf. Maria Miru, 36 ani.

Marioară, pentru tine,
Vin sărgenţi după mine.
Doi mă ţine, doi mă leagă,
Doi la temniţă mă bagă.
La temniţoara dă piatră,
Unde n-am foz nicodată [50].

În acest cîntec de dragoste, versurile nu sînt prea poetice. Ar fi de relevat în schimb intensitatea sentimentului, cuprinsă în actul disperat şi riscat al dezertării din armată.

Melodia, atît prin structura ei, cît şi prin interpretarea Mariei Miru, reuşeşte să redea un complex de stări sufleteşti, în care suferinţa e luminată şi dominată de nădejde, ca în multe cîntece « moderne » care, prin vioiciunea melodiei, manifestă o atitudine optimistă, adesea în faţa unor realităţi dureroase, ca în acest cîntec.

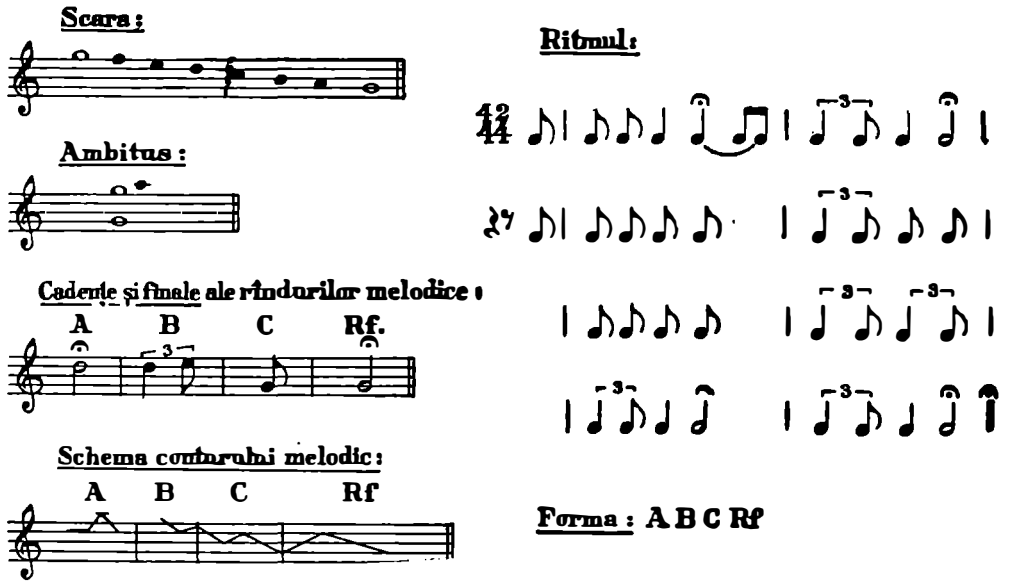
Într-adevăr, dacă, din text, se degajează mai ales frămîntarea provocată de situaţia de întemniţat, cît şi necazul împotriva iubitei şi implicit dorul după ea, pe cînd nădejdea eliberării deabia licăreşte, în melodie predomină o atmosferă de seninătate şi degajare, care face ca momentele grave, pe care le accentuează începutul melodiei, să fie aproape uitate.

---

[50] Textul Mariei Miru fiind incomplet, dăm şi o variantă completă, luată de la Florica Mîzgoi (Fgr. 11438 b):

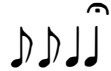
Pentrn tine, mîndro dragă,
Vin jandarmi de mă leagă.
Doi mă prinde, doi mă leagă,
Doi la temniţă mă bagă;
La temniţa din pămînt,
Unde n-am fos de cîn sunt;
La temniţa cu capače,
Unde dizertori zače.
— Vinde-z, mîndro, şorţu tău
Şi mă scapă de la rău.
Fir-ar al naibi să fie
Cîne-o mai iubi Marie;
Căš Maria ie Marie,
Te bagă la puşcărie.

https://biblioteca-digitala.ro



Țesută pe aceeași canava modală ca și « cîntecul lui Vlaicu» și « Păsărică de sub nori» (modul de sol), melodia are, în linii mari, aceeași direcție coborîtoare, descriind axa dintre fundamentala superioară și cea inferioară. În treacăt fie zis, această linie am întîlnit-o și în cîntecele vechi, din modul de *re*.

Prima frază, începînd printr-un elan pe cvarta *re-sol*, care sună ca un apel, subliniat și de accentul expresiv adus de nota *la*, și coborînd apoi pe tetracordul *sol-fa-mi-re*, de o expresie nostalgică, redă frămîntare și durere. Motivul ritmic:



cu care se împletește melodia, prin pașii lui largi, dă sentimentului oarecare gravitate.

După cezură însă, coborîrea treptată a melodiei pînă la finala liniștitoare *sol*, trecînt prin terța « majoră» a acesteia și făcînd un ocol și pe arpegiul « major», aduce o înseninare treptată și o potolire a zbuciumului; în această ambianță melodică, refrenul « Marioară, Marioară », cu care se termină melodia, scandat pe același motiv ritmic repetat, cu care a început, sună acum ca o dojană ușoară și tandră, luminată de speranță.

Cu atît mai mult cu cît, în partea mijlocie a melodiei, mobilitatea ritmico-melodică creată prin perechi de sunete care saltă din cînd în cînd pe aceeași treaptă

suprapunîndu-se totodată peste o succesiune neîntreruptă de trioleți și perechi de optimi într-o execuție « giusto », aduce o deosebită vioiciune, care dă impresia că mica dramă e luată ușor.

Aceeași impresie se degajează și din interpretarea Mariei Miru, care, dacă n-a fost lipsită de unele accente de tristețe, a scos totuși în evidență atitudinea optimistă, proprie în general stilului « modern».

Terminînd analiza acestui cîntec modern, mai observăm că amintește puternic de melodii din trecut de tipul « Mioriței », atît prin linia mare a conturului melodic, cît și prin mod, cu oarecare modificări.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne oprim aci cu prezentarea cîntecelor « de ieri ».

Dintre ele, unele datează dinaintea primului război mondial, cum sînt: « Mioriţa », « Vai de copilul străin », « Cîntecul lui Vlaicu ». Altele par a se plasa între cele două războaie; o parte mai în trecut, o parte mai aproape de noi, chiar şi în perioada războiului al doilea.

După cum am constatat din analiza fiecărui cîntec, în ele predomină lirismul; uneori pătruns de accente profund dureroase, alteori colorat cu o notă mai accentuată sau mai uşoară de melancolie, întotdeauna însă frămîntarea sufletească fiind frînată în manifestările ei de o rezistenţă morală, care arareori lasă să se dezlănţuie deznădejdea.

Unele cîntece au accente dramatice, datorită mai ales interpretării.

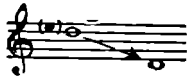
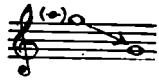
În cîntecele « moderne », lirismul capătă o notă de seninătate, de optimism.

Iată, în linii mari, mijloacele de expresie prin care s-au realizat aceste caracteristici:

Linia melodică. Melodiile foarte vechi, de tipul « Mioriţei », se mişcă pe scara unui mod de *re*, adesea cu *sol diez*, mod de tip minor, prin terţa mică a fundamentalei.

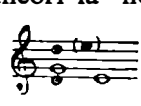
Alte cîteva cîntece, vechi şi moderne, sînt în modul de *sol*, care are în partea superioară acelaşi tetracord doric ca şi *re*, dar e de tip major, prin terţa mare a fundamentalei.

Melodiile din aceste două grupe au un ambitus de octavă sau nonă şi descriu, în mare, o linie descendentă între fundamentala superioară şi cea inferioară:

 în modul *re* şi:  în modul *sol*. Cadenţele principale sînt, în modul *re*, şi în modul *sol*:

În sfîrşit, alte melodii sînt construite pe modul mixt « major-minor », aşa cum l-am descris cu prilejul analizelor[51]. Îl găsim şi în cîntecele premoderne şi în cele moderne.

În această categorie, ambitusul este, la unele, numai de 6 trepte, între « dominanta » inferioară a fundamentalei « majore » şi terţa ei superioară:

altele ajung la octavă şi uneori la nonă, limita inferioară rămînînd însă tot «dominanta majorului»: 

Melodiile de mod « major-minor » încep de cele mai multe ori în jurul fundamentalei « majore » şi descriu, în mare, o linie suitoare, urmată de una coborîtoare. Ele sînt dominate de obicei de două cadenţe importante: cea de la cezură, pe « dominanta » inferioară a « majorului » sau pe fundamentala « majoră », respectiv pe

[51] pag. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

sau pe și cea finală pe fundamentala «minoră»

Adesea, drumul coborîtor către *re* sau *mi* trece prin *fa becar.*

Ritmica. Cîntecele « vechi » au, fie o ritmică liberă, în sistemul « parlando-rubato », [52] fie una aparent liberă, care se încadrează în măsuri, dar se execută tot « rubato ». În ambele cazuri, melodia are din cînd în cînd melisme, opriri dese, iar motivele ritmice sînt în general lipsite de pregnanță.

Cîntecele « moderne » au o ritmică mai organizată și mai vioaie. Ele se încadrează toate în sistemul măsurilor, avînd ca unitate de timp cel mai ades pătrimea și uneori pătrimea cu punct, iar execuția este « giusto » sau « cvasi-giusto ». În unele din aceste melodii, metrica nu e periodică și nici pronunțată, măsuri de 2/4 de exemplu alternînd cu 3/4 sau 4/4. În altele însă, o măsură unitară — cel mai ades 2/4 — face ca accentele metrice să fie mai evidente. Totodată debitul ritmic e mai curgător, cu mai puține opriri, melismele sînt mai reduse și apar din ce în ce mai mult motive ritmice binc conturate. Foarte caracteristice sînt: trioletul mai mult, mai puțin și saficul

Forma. Unele melodii — dintre cele mai vechi — cum sînt « Miorița » și « Copilul străin », poartă încă urmele structurii nelimitate, improvizatorice, a doinei sau baladei, prin faptul că au strofa formată din multe rînduri melodice (6), numărul acesta crescînd sau scăzînd uneori în timpul execuției — foarte rar, ce e drept—prin repetarea de mai multe ori sau nerepetarea recitativului din mijlocul melodiei.

Toate celelalte, de o construcție mai concentrată, au strofe de 3 sau 4 rînduri melodice, foarte rar două. Uneori, forma e lărgită printr-o interjecție: « mama mea », « neică mă », « Leano », etc.

Interpretarea, așa cum am auzit-o noi, a fost în cele mai multe cazuri lirică. Timbrul cald și variat al vocii și mlădierea ei au permis nuanțări bogate și atacarea lină, dulce, a sunetelor, precum și ornamentarea melodiei cu melisme, apogiaturi, portamente, care sensibilizează funcțiunile expresive ale sunetelor.

Alteori, o voce de piept, vibrantă, mai puțin nuanțată ca intensitate și timbru, dar tot atît de șerpuitoare în executarea melismelor, a dat interpretării un caracter dramatic.

Acest din urmă fel de execuție ne-a făcut să bănuim cum vor fi sunat aceste cîntece executate în aer liber, de mai multe voci deodată, așa cum se obișnuia întotdeauna la munca cîmpului, la culesul viilor și al fructelor sau la alte îndeletniciri în comun.

Căci interpretarea pe care am descris-o mai sus este cea individuală. În forma aceasta ne-au prezentat cîntecele Florica Mîzgoi, Maria Miru și Sofica Streajă.

Bineînțeles că clementele enumerate și descrise mai sus, abstracțiuni folosite numai pentru sistematizarea și adîncirea analizei, n-au căpătat viață decît în clipa cînd, sub impulsul conținutului care se cerea exprimat, s-au împletit de fiecare dată altfel și s-au confundat într-un tot organic, într-o imagine muzicală unică în felul ei, melodia fiecăruia dintre cîntecele « de ieri ».

★

Cîntecele « de azi » din comuna Bătrîni, adică cele ale tineretului între 15—20 (25) de ani, poartă în general caracteristicile cîntecelor « moderne ». Unele din

[52] Descris la pag. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

ele însă duc mai departe tendinţele esenţiale ale cîntecului modern. De acestea ne vom ocupa în special şi vom alege pentru analiză cîteva din cele mai noi şi totodată mai reprezentative pentru tendinţele actuale ale cîntecului bătrînean, poate şi ale multor cîntece din alte părţi ale ţării.

Înainte de a trece la o analiză mai amănunţită, cred că e bine să împărtăşim cititorilor impresia pe care ne-au făcut-o aceste cîntece cînd le-am auzit prima dată pe muntele Stîngaciu, unde lucrau vreo 25 de fete din Bătrîni la o pepinieră.

Încă de departe am fost surprinşi de vigoarea cu care răsunau cîntecele, întărită şi de acustica naturală a munţilor. Am coborît « pe coastă », unde fetele lucrau în grupuri la puieţii de brad; grupurile, destul de depărtate pentru a putea executa fiecare alt cîntec.

Era ceva cu totul deosebit de ceea ce auzisem în casa Mariei Mîzgoi. Cîte un cor de glasuri puternice şi aspre, la unison, cîntau nişte melodii luminoase, unele de o vioiciune şi seninătate copilărească, altele pline de forţă.

Cu mici deosebiri între ele şi uneori indiferent de cuvintele pe care le spuneau şi care nu o dată — fiind în contrast cu această revărsare tinerească de ritm şi melodie — rămîneau pe planul al doilea, aceste cîntece, atît prin structura lor muzicală cît şi prin stilul de interpretare, aveau un suflu de energie proaspătă.

La o analiză amănunţită, ne-am dat seama ce caracteristici ale elementelor structurale şi ale procedeelor de interpretare au contribuit la crearea acestei impresii:

Linia melodică este largă, expansivă şi volubilă, cu mişcări foarte variate pe toate treptele scării, folosind în întregimea ei un ambitus în general de octavă, nonă şi decimă.

Vechiul mod de *re* nu mai este folosit deloc.

În modul de *sol*, treapta 7-a: a devenit foarte mobilă, fiind adesea diezată, mai ales în mersul ascendent, şi tratată ca o sensibilă, ceea ce arată o tendinţă de transformare a modului *sol* într-un « *sol major* », adică în principiu tendinţa de trecere de la mod la tonalitate.

Modul mixt « major-minor » este folosit mai departe în mare măsură; dar *fa becar* a fost aproape total înlocuit cu *fa diez*, mai ales la cadenţa finală.

Direcţiile melodice au rămas, în linii mari, aceleaşi, doar cu mişcări mai variate. În cadenţe, au intervenit foarte rare schimbări.

Ritmica, foarte vioaie, este realizată prin următoarele mijloace:

1. Caracterul silabic şi curgător al melodiei, cu melisme foarte reduse şi puţine sunete ţinute;
2. O metrică periodică, de cele mai multe ori în măsura 2/4 şi reliefată adesea prin accente clar exprimate şi execuţia « giusto »;
3. Formule ritmice plastice, mai ales în refrene;
4. Tempo mişcat.

Forma este amplificată faţă de cîntecul modern, cu aspecte foarte diverse, la aceasta contribuind mai ales refrenele, mai lungi sau mai scurte, adesea două în acelaşi cîntec, în orice caz aproape nelipsite şi uneori de o lungime care depăşeşte chiar melodia corespunzătoare versurilor. În multe cîntece, refrenul: « tra la la ». Cîte odată, la cezură sau la sfîrşit, completarea « măi-măi ».

Interpretarea, dinamică, aşa cum am auzit-o pe muntele Stîngaciu, a fost realizată prin următoarele mijloace: o voce de piept foarte puternică, aproape ţipată,

https://biblioteca-digitala.ro

cu un timbru aspru și viguros; intonarea foarte prelungă a sunetelor de cadență și a altor sunete ținute, menținîndu-se pînă la sfîrșit aceeași intensitate a vocii; în general lipsă totală de nuanțe și ornamente foarte puține; marcarea pronunțată a ritmului prin accente vii; « tempo giusto » și mișcat.

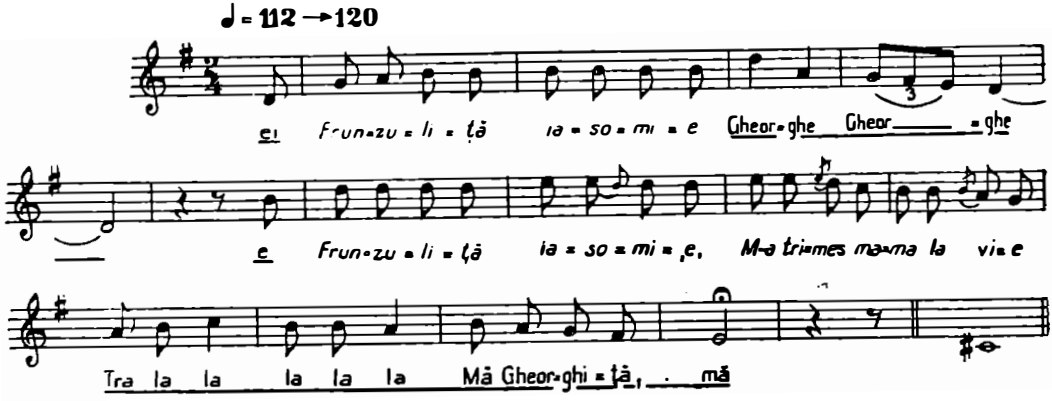
Trecînd acum la prezentarea fiecărui cîntec în parte, vom putea constata de la caz la caz cum se împletesc aceste elemente în crearea fiecărei melodii și vom cunoaște varietatea de aspecte și unele contradicții pe care le prezintă fenomenele în transformare.

Unele cîntece sînt împrospătate în deosebi prin modificări de ordin ritmic, în altele precumpănesc schimbările melodice și în sfîrșit cele mai multe prezintă un complex de elemente în transformare.

Textele poetice se potrivesc, în mare parte, cu aceste melodii, dar nu odată lasă mai ales pe seama melodiei dezlănțuirea unor forțe sufletești care nu și-au găsit poate exprimarea poetică — rămîne de cercetat din ce cauze.

Începem cu cîntecul « M-a trimis mama la vie », care circulă azi în multe colțuri ale țării, pe diverse melodii:

Ex. 18. — Fgr. 11386 a.



Frunzuliță ițasomie,
M-a trimis mama la vie
Să iau strugur[1] ș-o lămîie;
Ocoli grădina toată,
Nu găsi lămîia coaptă;
Ocoli arači toț[1],
Nu găsi struguri copț[1];
Coborîț din deal la vale,
Mă-ntîlni cu George-n cale;
Două vorbe mi-a vorbit
Ș-o femeie ne-a văzut,
La mămica m-a părît.
Mămica-i femeie rea,
Mi-a dat o pedeapsă grea;
Pedeapsă: închisă-n casă,
Stau cu coatele pe masă
Și cu oki pe fereastră.
Mă uitai la George-n coastă:
George sečera la grîu,
Cu batista mea la brîu.
— Georgiță, batista-z pică.
— Ia-o, Leano, ș-o ridică.
— N-o iau, George, că-i murdară.
— Ia-o, Lenuțo, ș-o spală
Cu săpun de farmačie,
Căj'tu mi-ai fost dragă mie.

Cîntecul s-a ivit de curînd în sat. Totuși Leana Goicea (16 ani) și Ana Covrig (22 de ani), care ni l-au cîntat, ne spun: « De mult; tos copii-l știe; care să duče cu oile, îl cîntă; de acum un an l-am învățat noi: l-a adus fetele care-a foz la cîmp la Jegălia ». La mirarea noastră, ele continuă: « Pentru noi ie vek[1] »; și complec-

https://biblioteca-digitala.ro

tează explicaţia, spunînd că ele schimbă mereu cîntecele: « Le-mprospătăm, să nu să-nvekiască » [63].

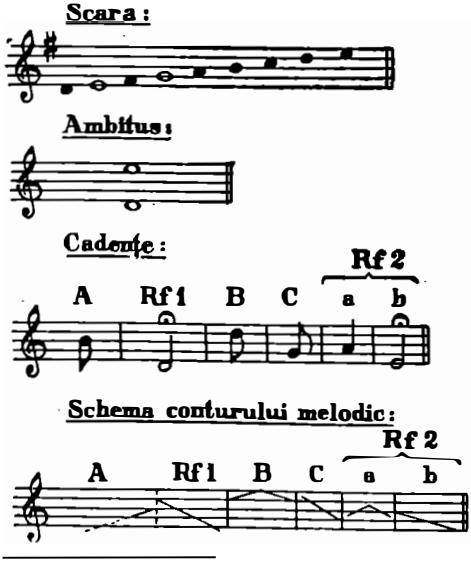
De altfel, pe acelaşi text poetic mai există la Bătrîni o altă melodie, de un tip mai vechi. Pe aceasta am aflat-o în « Valea Lupoaiei », la cîţiva kilometri de Bătrîni, în condiţii cu totul deosebite. La un popas, am auzit de departe o voce pătrunzătoare. Acustica văilor ne-a permis să deslușim clar melodia şi s-o putem nota:

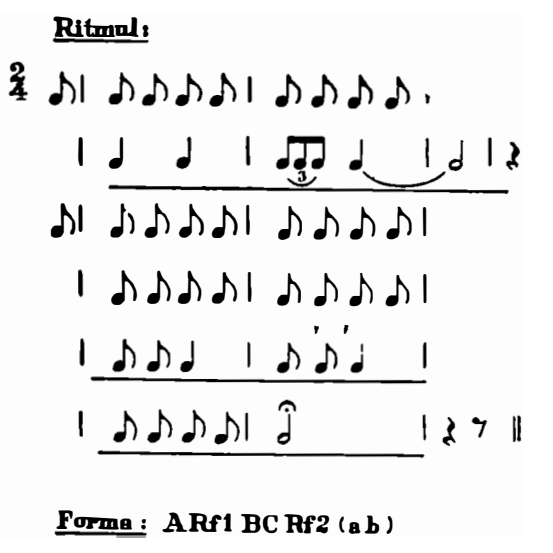
Ex. 19.

Nici pînă azi nu ştim cum arată la faţă purtătoarea acestui cîntec. Dar tot datorită acusticei munţilor, călăuza noastră a angajat cu ea un dialog, din care am aflat că e o fată foarte tînără din sat, Saveta lui Toma Matei. Desigur că fişa de identitate a cîntecului e săracă, de aceea nu încercăm nici un comentariu. Semnalăm doar coexistenţa celor două melodii şi constatăm că cea din urmă se apropie mai mult de cîntecele «de ieri». Poate aceasta explică de ce a apărut o nouă melodie, sau mai bine zis o melodie «nouă», potrivită cu gustul de azi al tineretului din Bătrîni.

Melodia cea nouă, senină, vivace şi chiar jucăuşă, se armonizează cu textul care tratează uşor şi spumos tema dragostei ingenue, cu micile ei întîmplări şi drame.

Ea face parte — împreună cu cîteva care-i urmează — din categoria celor construite pe modul mixt « major-minor ».





[63] Cf. fişa fgr. nr. 11386 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Fără să vrem, începutul melodiei ne duce cu gîndul în trecut, la cîntecul «Copilul străin». Bine înțeles că nu le socotim «variante». Între cele două cîntece s-a scurs multă vreme. Dar e de ajuns ca în prima parte a melodiei mai noi să punem cîte o coroană pe ultimul *si*, pe *re* care îi urmează și pe *sol* din triolet, să coborîm de la *re* la *la* printr-o melismă și să cîntăm în tempo «rubato», pentru ca melodia să fie pînă aici aproape aidoma cu cea veche, afară de *sol* de la început, cu care însă încep cele mai multe variante ale cîntecului «Copilul străin».

Și dacă înrudirea pînă aici e izbitoare, de aci încolo nu e mai puțin existentă, deși o dibuim mai greu. Să facem doar cu imaginația saltul pe care l-a făcut conturul melodic peste vreme — prin cine știe cîte variante intermediare — și vom recunoaște și în această parte aceeași structură, cuprinzînd în mijlocul melodiei două rînduri melodice:

care amintesc, prin factura ritmico-melodică și prin cadența *sol* la care ajung, de micul recitativ repetat din cîntecul vechi:

iar sfîrșitul, devenit refren de 11 silabe, a adăugat doar niște zigzaguri silabice și ritmate în cadrul aceluiași schelet melodic:

care era la melodia veche ornamentat cu melisme, a înlocuit pe *fa becar* cu *fa diez* și a eliminat oprirea (𝄐) de pe *sol*. Se mai adaugă, la cîntecul de azi, cele două refrene, ritmate și vesele, precum și execuția «giusto» și în general o interpretare dinamică.

Toate la un loc au creat atmosfera de voie bună a acestei melodii.

Cîntecul «Ce-am auzit, Gheorghe, zău», reeditează și el, într-o formă nouă, melodia unui cîntec de pe vremuri: «Trage bobii și ghicește», cunoscut în multe părți ale țării.

Ana Nițu și Ana Arion, în vîrstă de 15 ani, care ni-l cîntă, ne spun: «Ie dăn toamnă; îl cîntam astă toamnă la prune pînă răgușam.» [54].

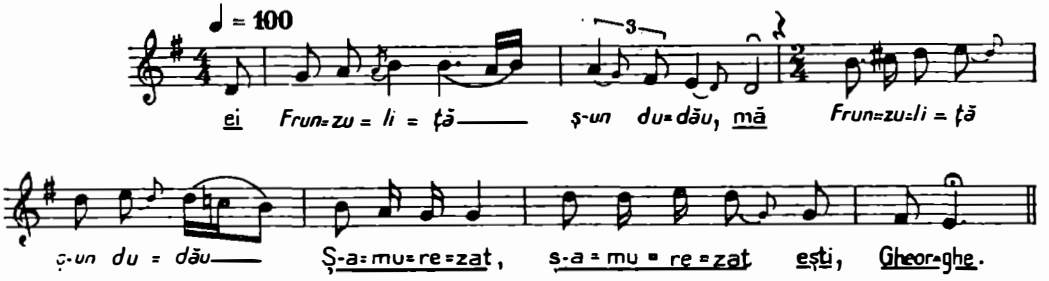
Prin cadența cam militărească a ritmului, mai ales în refrenul cu iz de mahala: «Și-amurezat ești, Gheorghe», nu se recunoaște de la prima vedere înrudirea celor două melodii, care sînt de fapt variantele aceluiași tip.

Iată-le pe amîndouă alături:

[54] Cf. fișa fgr. nr. 11445 c.

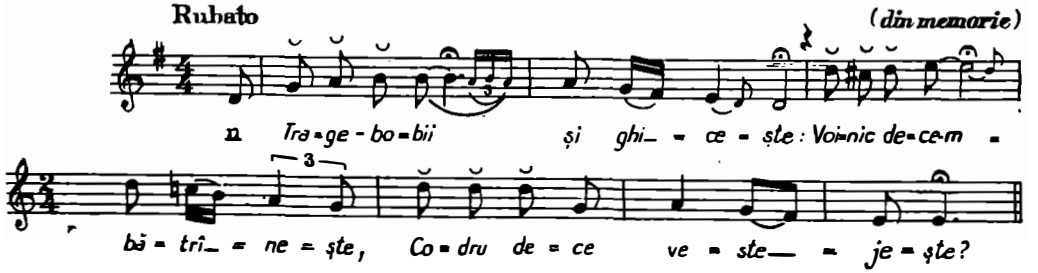
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 20. — Fgr. 11445 c.



Frunzuliţă ş-un dudău,
Ce-am auzit, George, zău,
Că[1] te ceartă mă-ta rău,
Că[1] te iubesc numai ieu.
Dacă-i vorba, Georgeaşa,
Mută-ţ[1], George, uliţa;
Uor[1] o mută, uor[1] o strică,
Io nu-ţ[1] mai sunt ibovnică.
Ibovnică ţ-aş[1] fi fost,
Dar ai fost la minte prost.
Frunzuliţă ş-o laleа,
Io te rog, Ioniţă-aşa:
Să te rog[1] de maică-ta
Ca să ne-ajute şi ia;
Ş-ai să-ngrădim uliţa
Cu pelin, cu rozmalin
Şi cu flor[1] de trandafir,
Să nu ne mai întîlnim
Decît sîmbăta odată,
Dumineca ziua toată
Şi lunea de două uor[1],
Ca să ne treacă de dor.

Ex. 21 [55]



Trage bobii şi ghiceşte:
Voinic de ce-mbătrîneşte,
Codru' de ce vestejeşte?
— Voinic de inimă rea,
Codru' de zăpadă grea
Ş-apoi mînă, badeo, mînă[56].

Cîntecul vechi exprimă, atît în melodie cît şi în versuri, o poezie încărcată de melancolia pe care o stîrneşte ideea morţii: moartea omului, moartea naturii.

Cîntecul nou aduce, în textul poetic, un mic conflict «amoros» (ca să fim în tonul cîntecului), lipsit însă de adîncime şi atenuat din punct de veder psihologic printr-o notă de humor. Melodia, vioaie, veselă, chiar glumeaţă, anihilează conflictul cu totul.

[55] Notat din memorie.
[56] Acest refren se cîntă numai din două în două strofe, pe ultimul rînd melodic.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin ce mijloace s-a schimbat expresia melodiei ?

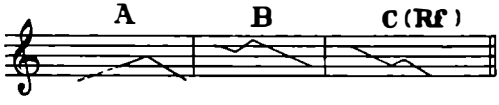
»TRAGE BOBII ŞI GHICEŞTE«

Scara:

Ambitus:

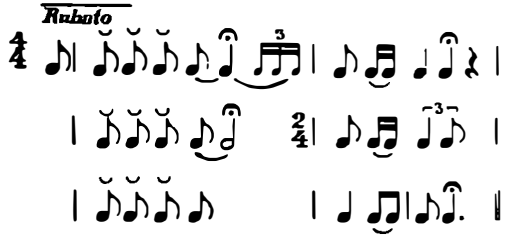
Cadenţe:

Schema conturului melodic:



Ritmul:

Rubato



Forma: A B C (Rf în locul lui C)

»CE-AM AUZIT GHEORGHE ZĂU«

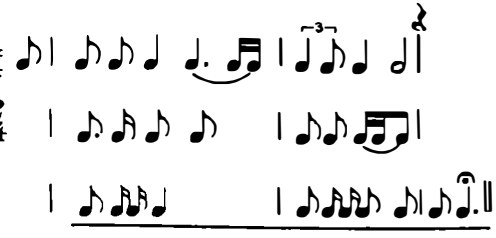
Scara:

Ambitus:

Cadenţe:

Schema conturului melodic:

Ritmul:



Forma: A B Rf

Forma, scara şi ambitusul au rămas aceleaşi, iar conturul melodic s-a modificat doar puţin în refren; în schimb, opririle expresive din melodia veche s-au împuţinat, mersul melodic devenind mai curgător. Cu aceasta, atingem şi elementul ritmic, care a fost cel mai mult modificat, prin introducerea unor motive vioaie, sacadate şi prin execuţia în tempo « giusto », cu marcarea accentelor metrice.

Să observăm în treacăt că, din punct de vedere artistic, cîntecul cel nou nu e prea reuşit; este şi lipsit de noblețe şi neunitar.

Refrenul melodic, cam colţuros şi în linia melodică şi în ritmul adaptat refrenului verbal, precum şi tonul de zeflemea al acestuia, se completează unul pe altul, creînd o atmosferă cam trivială.

Textul prezintă în general un amestec de poezie adevărată şi de versuri sau expresii dubioase, care fac să ne gîndim la o influenţă suburbană.

https://biblioteca-digitala.ro

Din păcate, uneori evoluţia cîntecului popular nu urmează o linie sănătoasă, de progres artistic, ci dimpotrivă, datorită unor influenţe care urmează să fie cercetate în adîncime.

În cîntecul următor, inovaţia o găsim mai ales în textul poetic, care pune faţă în faţă anumite realităţi din trecut şi de azi:

Ex. 22. — Fgr. 11385 b. Inf. Lica Dogaru, 17 ani., Ana Spînu, 19 ani.

Măicuţă, cărărle mele,
A crescut ţarba pe ţele;
A crescu şi s-a uscat
Şi ţo nu m-a[n] *liberat.*
Frunzuliţă ş-o măslină,
Duminica care vine,
Mai mă duc pi la cantină,
Să mai-m-ţau un sfer de pîine,
Să trăies de azi pe mîine.
Serğentu cîn mă văzură,
Cu arma în piep dădură.
— Vă rog, domnule serğent,
Nu mai daz cu arma-n piept,
C-am o rană de mă doare
Ş-o mîndruţă ca o floare
Ş-un copilaş ca un soare.

★

Frunzuliţă ş-o laleа,
Trăiască Republica,
Că nu mai ţie armata greа;
Armata cînd o făčeam,
Numai comandanţ aveam;
Dar acuma suntem noi
Comandanţ peste čocoi.
Ş-arză-ţi focu de čocoi,
C-au sup sînğele din noi
Ca albina de la roi;

Iată mărturia creatoarelor însăşi asupra izvorului acestui cîntec.

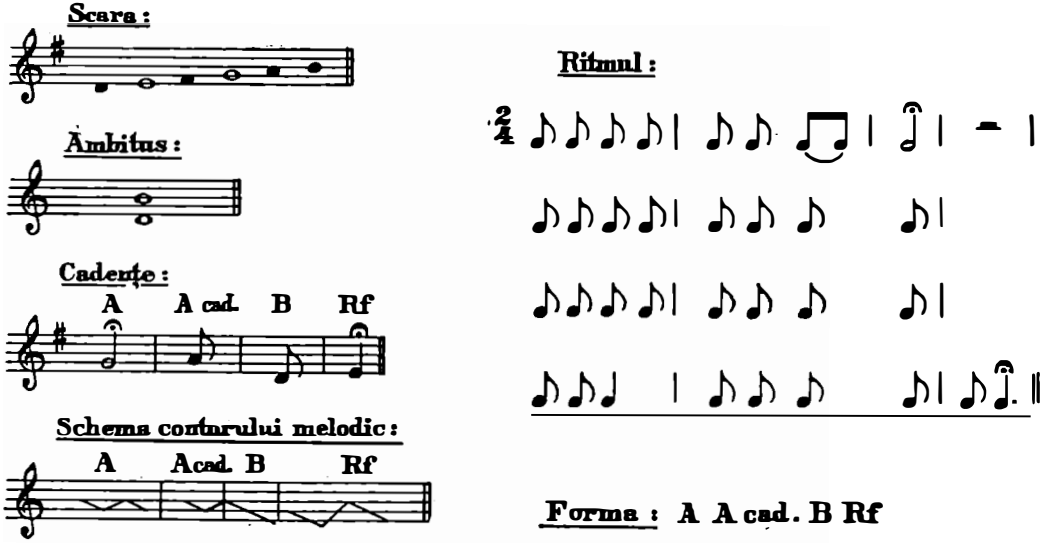
Ana Arion ne spune: « ăsta-ţi cîntecu nostru de astă toamnă la prune». Iar Lica Dogaru completează: « Ţe plînsu unui militar cum făceа armata nainte şi cum face acuma. Astă vară ţera[n] la cîmp, ţo şi cu Sultana Dumitru şi ne povesteа u[n] uom cum a făcut armata. Ne miram; 'čeam că: văleu! če rău ţera! Şi un băiat ne povesteа cum ţe acuma; şi ne spuneа că ţe bine; ş-apăi noi am înčeput să cîntăm; d-acolo de la «Foaie verde ş-o laleа », ne-am gîndit noi ş-am potrivit vorbele; am înădit cîntecu»[67].

Într-adevăr, cîntecul e înnădit, dar între cele două părţi e o legătură foarte strînsă, iar versurile noi, proiectate pe fundalul tristelor realităţi din trecut, arătate în cîntecul vechi, capătă şi o justificare mai adîncă şi o forţă combativă mai convingătoare.

[67] Cf. fişa fgr. nr. 11385 b.

https://biblioteca-digitala.ro

Multe cîntece noi din toată ţara folosesc acest procedeu.
Melodia, plină de voie bună şi optimism, imprimă întregului cîntec acest caracter.



Remarcăm conturul melodic mobil, deşi în cadrul unui ambitus foarte redus, ritmica vioaie şi cadenţată şi refrenul plastic, atît din punct de vedere literar, cît şi muzical.

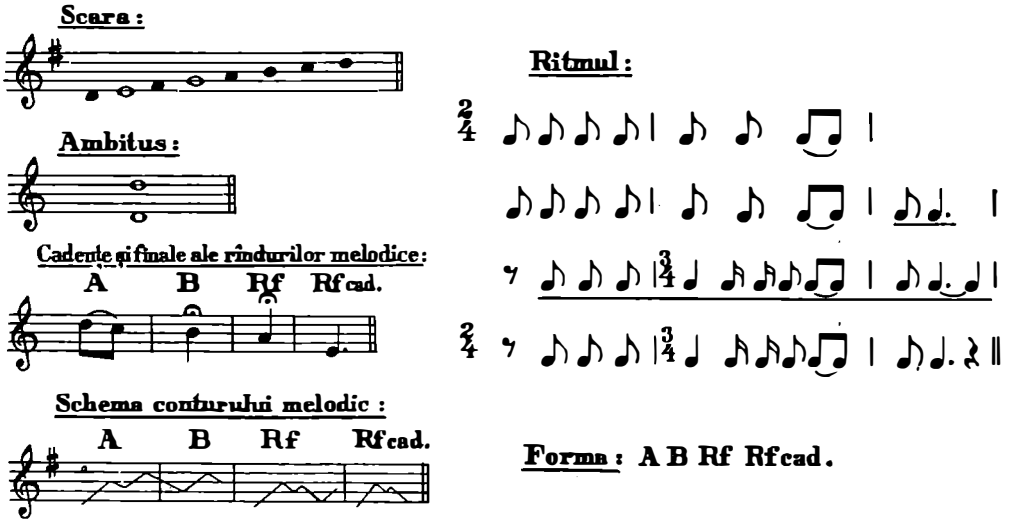
Şi în cîntecul « Lumea zice că-s bătrîn », a pătruns ceva din noua mentalitate şi din noile realităţi, deşi sub o formă naivă, copilărească:

Ex. 23. — Fgr. 11385 c.

Frunzuliţă foi de prun,
Lumea ziče că-s bătrîn;
Dar şi ieu în čuda lor,
Nij la vară nu mă-nsor;
Nij la vară, nij la toamnă,
Nij la altă primăvară,
Să fa' fetele să moară.

Frunzuliţă ş-un bujor,
Vă ro, domnule maior,
Daţi-m voie să mă-nsor,
Să iau fată din popor,
Că şi io sun munčitor;
Să iau fată democrată,
Că aşa-i armata toată.

https://biblioteca-digitala.ro



Melodia aceasta, cu un contur care urmează o bogată linie frîntă, cu un ritm plastic şi cadenţat — deşi măsura 2/4 alternează cu 3/4 — şi cu refrenul atît de săltăreţ: « Tra la la», are o seninătate copilărească, cu care naivitatea textului se întovărăşeşte foarte bine.

Cît despre apariţia textului, Lica Dogaru, care l-a cîntat, ne spune: « Fetele l-a scormonit; s-a găsit maị multe fete la lucru ....; de astă vară-l ştim, de la cîmp »[58].

Faţă de melodiile cîntecelor noi prezentate pînă acum, cea a cîntecului următor aduce o vigoare deosebită. Am precizat: melodia, căci, în contrast cu bărbăţia acestei melodii, tăiată în linii drepte şi sobre, textul « poetic» este de un nivel scăzut, fiind de fapt o înnădire de fragmente confuze.

Ex. — 24· Mgt. 2 f.

Frunzuliţă rar mărar,
Măị Costică pădurar,
Leagă calul dẹ-un stejar
Ş-aị cu ţaţa prin lăstar;
Prin tufiş şi prin lăstar,
Brigadịer şi pădurar.
Măị Costică, făc[1] prosti,
C-aị nevastă ş-aị copi
Şi mă bag[1] la puşcări.

[58] Cf. fişa fgr. nr. 11385 c.

https://biblioteca-digitala.ro

Să observăm că melodiile dinaintea acesteia cheltuiau multă energie într-o mobilitate febrilă, manifestată ritmic şi melodic, şi care, împletindu-se cu un anume joc al treptelor scării şi cu o interpretare dinamică, realizau o atmosferă de voie bună şi vivacitate tinerească.

În melodia de faţă, găsim însă o altă calitate: adîncimea. Energia e dublată aci de gravitate, încordare şi hotărîre.

Cum s-a realizat această expresie?

Scara:

Ambitus:

Cadenţe şi finale ale rîndurilor melodice:

Schema conturului melodic:

Ritmul:

Forma: A B C

Melodia este cît se poate de concentrată. Între cîţiva piloni de rezistenţă, puternici prin treptele pe care sînt plasaţi — trepte care definesc modul fără echivoc — puternici prin durata neobişnuit de lungă a unora şi prin intensitatea şi timbrul metalic al vocii, ea se mişcă — melodic şi în parte şi ritmic — în paşi mari şi apăsaţi, fără multe ocolişuri, călcînd în special, ca semnalele de bucium, pe sunetele arpegiului, dar mai ales pe «tonică» şi «dominantă», care conturează scara în ceea ce are mai viguros.

Acest cîntec, care poartă în el sîmburele unei evoluţii melodice deosebit de interesante, precum şi cîntecul «Uite neica trece dealul» (ex. 28), le-am auzit curînd după ancheta noastră de la teren, proaspăt aduse de cîteva fete venite la Bucureşti împreună cu Florica Mîzgoi, Maria Miru şi Sofica Streajă, pentru a prezenta cîntecele din Bătrîni în cadrul unui cenaclu al Uniunii Compozitorilor.

Conform afirmaţiei lor, cîntecul nu avea atunci mai mult de 2 luni şi era creaţia lor: «l-am făcut noi în pădure la Stîngaču»[59].

Exemplul următor prezintă un tip melodic mai puţin frecvent, construit pe un mod de *la*, adică un «minor natural», pe care noi obişnuim să-l scriem în cadrul octavei

Cîntă fetele Leana Goicea, Maria Picu (16 ani) şi Leana Ciortan (15 ani). Cea din urmă ne spune, referitor la vechimea cîntecului: «De mult! nij nu mai

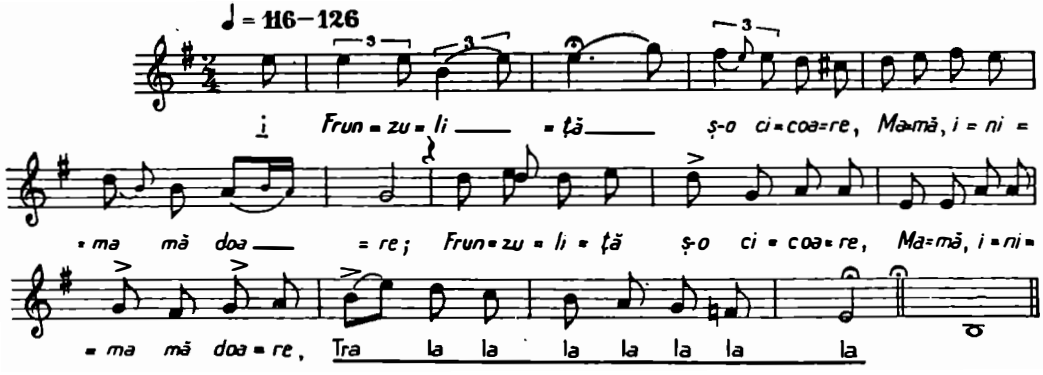
[59] Cf. fişa anexă la mgt. 2 f.

https://biblioteca-digitala.ro

ţin minte; ie de cînd ieram mică; ie vek[1]; ieream cu fetele, cu vačile; aveam 12 an[i]» [60].

Răspunsuri de felul acesta am mai întîlnit şi vom mai întîlni. Şi chiar dacă ţinem seama de perspectiva redusă la 10-15 ani sub care apreciază distanţele în timp aceste copile, totuşi e semnificativ că pentru ele, un cîntec care s-a cîntat în urmă cu trei ani, e vechi.

Ex. 25. — Fgr. 11450



Frunzuliţă şi-o čicoare,
Mamă, inima mă doare,
C-am un gaĭic ca o floare
Şi-am auzit că iel moare.
Nu ştiu, mamă, cum aş[1] face
Să mă duc să-l văz cum zače;
Za' cu faţa la perete,
Guriţa-i friptă de sete;
Luai cana să-i dau apă,
Lacrimile mă îneacă.
— Zač[1] Ğeorğiţă, zač[1], te scol[1]?
Mie-mi[1] vin logoditor[1].
— Pleacă-te şi mă sărută
Şi du-te de te mărită,
Că şi ieu m-oi însura
Cîn mi-o veni ziua mea;
La paşte-ntre sărbător[1],
Să-m[1] gătej bradu cu flor[1],
Feşnicu cu lumînăr[1].
Şi-am să las cu jurămînt:
Čine m-o băga-n pămînt,
Să-m[1] facă sicriu de nuc
Şi cliupa de arğint,
Să nu putrezesc curînd;
Să putrezesc la opt an[i],
Să fac voia la duşman[i].

Conţinutul versurilor e tragic.

Melodia este încărcată şi ea cu destulă tristeţe. Şi totuşi, dacă comparăm cîntecul cu un exemplar de tip ceva mai vechi, cîntat de Florica Mîzgoi[61], ne dăm

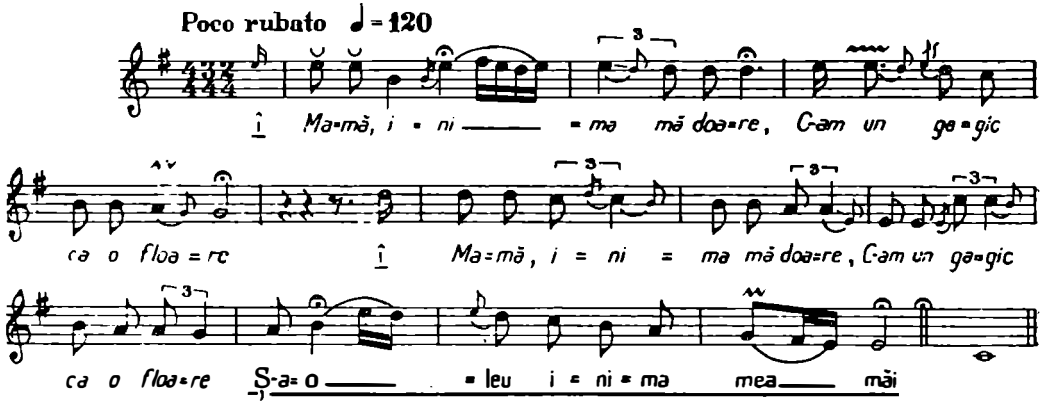
[60] Cf. fişa fgr. 11450
[61] Aceasta a fost înregistrată în anul 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

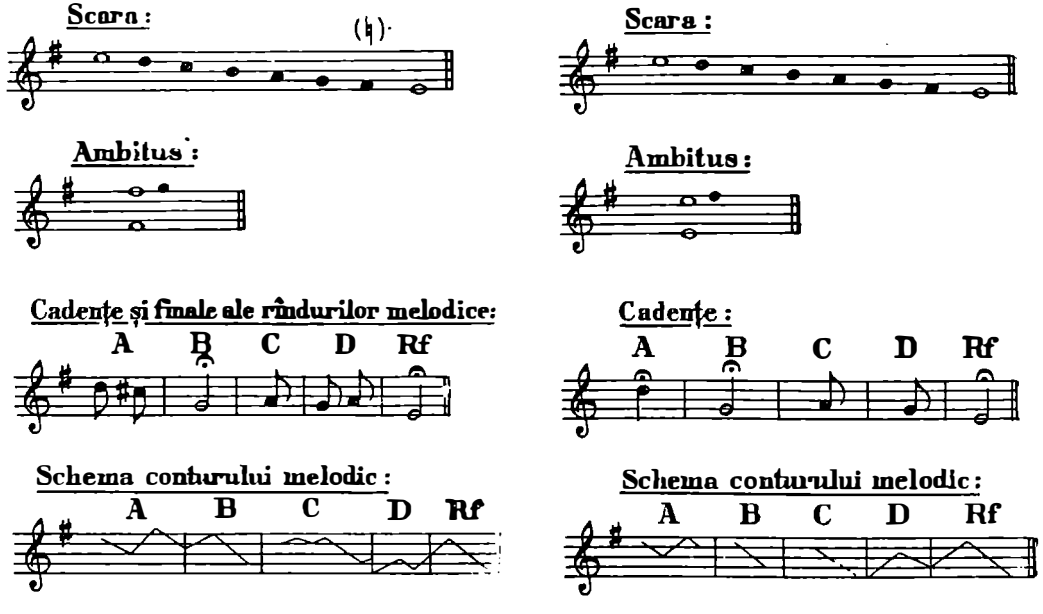
seama că în cîntecul fetelor, durerea e înfruntată cu mai mult curaj; sau — cine ştie? — poate e mai superficială, atenţia lor îndreptîndu-se mai puţin spre conţinutul tragic al versurilor şi mai mult spre cheltuirea unei energii tinereşti în melodii pline de dinamism.

Iată cîntecul Floricăi:

Ex. 26. — Mgt. 609 d.



Iată, puse alături, şi tablourile analitice ale celor două melodii:



https://biblioteca-digitala.ro

Ritmul:

Forma: A B C D Rf

Ritmul:

Forma: A B C D Rf

În cîntecul Floricăi Mîzgoi, o serie de elemente concurează la exprimarea tragicului; cîteva opriri expresive, dureroase, unele subliniate şi nuanţate în expresia lor prin melisme şi, la sfîrşit, prin refrenul: «ş-aoleu, inima mea»; apoi un joc al treptelor, care afirmă puternic modul minor, în special prin folosirea mai frecventă a sunetelor din arpegiul *la-do-mi*, deosebit de propriu, în această ambianţă psihologică, de a reda o stare depresivă; în sfîrşit, execuţia « poco rubato ».

Dacă depăşim elementele structurale, trebuie să relevăm şi deosebita sensibilitate artistică cu care interpreta a redat conţinutul acestui cîntec.

În cîntecul fetelor, singurul element care contribuie la exprimarea tragicului este afirmarea, şi aici, a modului minor, printr-un joc al treptelor care, de la început, îl impune pe *mi* aproape ca un centru tonal; impresia aceasta e întărită şi la sfîrşit, prin desfăşurarea completă a scării lui *mi*.

Toate celelalte elemente însă caută, parcă, să aducă un suflu de optimism.

Un mare elan melodic împinge ambitusul pînă la decimă şi îl foloseşte mereu în întreaga întindere, prin mişcări foarte variate pe toate treptele scării şi în toate sensurile; modul minor, deşi bine afirmat, este totuşi mult pus în cumpănă prin folosirea intensă a sunetelor din arpegiul «major» *sol-si-re*, faţă de *la-do-mi*, din cealaltă variantă; elanul melodic e însoţit şi de unul ritmic: melodia curge aproape fără întrerupere pe optimi silabice, într-o execuţie «giusto» şi într-un tempo mişcat; la acestea, se mai adaugă şi surprinzătorul refren « tra la la», în locul celui vechi, atît de expresiv.

Exemplele care urmează, sînt în modul de *sol*.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 27. — Fgr. 11385 a. Inf.: Leana Goicea, 16 ani
Ana Covrig, 22 ani.

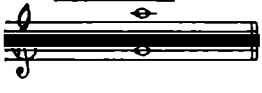
— Mă Ionele, ieş nebun?
Če-n čeį mere la crăčun?
— Nu-z čeį mere la crăčun,
Či-z čeį merele din sîn.

— Merele sunt aurite,
Nu le daų nelogodite;
Merele sunt arğintate,
Nu le daų necununate.

Du-te dor şi te revarsă
La mîndruţa la ferească;
D-oį găsi-o supărată,
S-o săruz dorule-odată;
D-oį găsi-o k'efuind
Şi cu alţi petrecînd,
Să te suį pe-o rămurea
Şi să-nčep' a blestema:
Să arză casa pe ia
Cum arde inima mea.

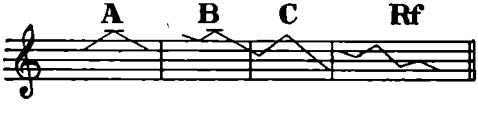
Scara:

Ambitus:



Cadenţe şi finale ale rîndurilor melodice:

Schema conturului melodic:



Ritmul:

Forma: A B C Rf

Cîntecul e de foarte curînd adus în sat. Leana Goicea ne spune: « Acuma, noų, de vreo treį săptămînį; a fost fetele astea la cîmp la Goga, lîngă Ploeşti, şi l-a învăţat acolo; p-acolo ie lume multă şi nu să ştie dă unde ieste»[62].

[62] Cf. fişa fgr. nr. 11385 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul, cu caracter de glumă în prima parte, (partea doua este o contaminare), se potriveşte foarte bine cu această melodie volubilă, jucăuşă.

Melodia e aproape surprinzătoare prin factura ei « tonală», care afirmă atît de categoric modul major.

Mersul melodic: dominantă-tonică (prin sensibilă) şi invers, revenirea mereu a acestor două trepte puternice şi, în sfîrşit, inflexiunea modulatorie la subdominantă, după care tonul iniţial se reafirmă, crează o atmosferă luminoasă.

Pe canavaua acestei structuri funcţionale, conturul melodic descrie o traiectorie largă şi cu direcţii variate, între tonica superioară şi cea inferioară, atingînd, în partea de sus, şi nona.

Aceste elemente de ordin melodic se împletesc cu o ritmică plastică, plină de energie şi mişcare, şi, toate la un loc, contribuie la exprimarea unei bucurii de viaţă neîntunecată de nici o umbră.

Un caracter asemănător are şi cîntecul « Uite neica trece dealu' »:

Ex. 28. — Mgt. 2 j.

Frunzuliţă ca lipanu [63],
Uite neica, treţe dealu,
Că-i cunoaşte ţaţa calu;
Calu-i negru armăsar,
Neica-i tînăr şi curvar.
Îl cunoz, lua-l-ar boala,
Că i-a da poru cu poala
Şi fînu cu subţioara;
Apă reţe, strecurată,
De la mîndra din găleată.

★

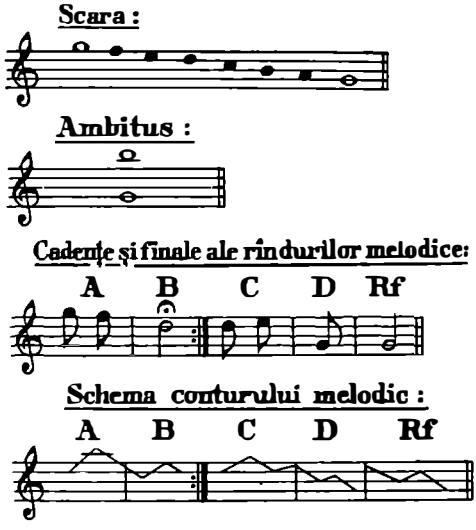
Frunzuliţă fir mohor,
Tata-m ziţe să mă-nsor,
Să-i aduc în casă nor;
Să-i adug noră frumoasă,
Ca să stea cu drag la masă.
Dar măicuţa nu mă lasă
Să-i adug noră frumoasă;
Să-i adug noră urîtă
Şi să iaŭ avere multă.
Ce folos că iaŭ avere
Şi trăiesc cu neplăcere!
Că averea stă pe coastă
Şi ieŭ cu urîta-n casă;
Căč averea stă pe cîmp;
Cu urîta un mă duc?

[63] Textul, notat la Bucureşti, în 26. I. 1951, de la Leana Puiu, Ana Covrig, Leana Goicea, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul aduce două teme poetice cunoscute din cîntece mai vechi.

Melodia ne amintește și ea, mai ales la început, de cîntecul mai vechi: « Păsărică de sub nori » (ex.16). Luată însă în totalitatea ei, s-ar zice că e chiar o variantă a cîntecului modern « Marioară, Marioară », pe care ni l-a cîntat Florica Mîzgoi. (ex. 17)

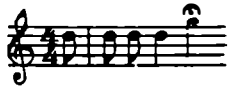


Punînd alături cele două melodii, iată ce constatăm:

Modul, aparent, este același; conturul melodic și cadențele frazelor de asemenea, dacă lăsam la o parte doar ocolul pe care îl face cîntecul al doilea la început, pentru a ajunge la cezură pe același sunet de cadență: *re*; în partea doua, melodiile s-ar putea spune chiar că sînt identice, pînă și în forma refrenului și în locul pe care îl ocupă acesta; ritmica este și ea apropiată, mai mult silabică în amîndouă, tot în cadrul măsurilor și în execuție « quasi giusto ».

Și totuși, față de cîntecul « Marioară », în melodia aceasta se topesc parcă toate umbrele, sub lumina unei bucurii de viață depline.

Cum s-a produs această transformare ?

În prima parte a cîntecului, au contribuit cel mai mult caracterul energic și hotărît al începutului, prin motivul: în loc de: 

cît și marele elan melodic și ritmic al primei fraze, care descrie dintr-odată, printr-un mers vivace, o curbă largă, în al cărei început s-a strecurat desigur amintirea primei fraze din cîntecul « Păsărică de sub nori »:

Să mai observăm că această curbă, atingîndu-l pe *si* și coborînd apoi în cascadă

https://biblioteca-digitala.ro

pînă la *do*: dă impresia unei inflexiuni modulatorii în *do*, care are un efect expresiv contrariu motivului corespunzător din cîntecul celălalt: ; aceeaşi hotărîre şi energie de la începutul melodiei se simte şi aci.

În partea doua, nu e fără importanţă nici evitarea lui *fa* în primul motiv: faţă de motivul corespunzător din cîntecul «Marioară»: cu atît mai mult că într-una din strofele următoare, motivul devine: ; de asemenea nu e de neglijat transformarea sfîrşitului, din:

în:

sub aspectul melodic şi ritmic.

Se mai adaugă mersul curgător şi energic al întregei melodii, aproape exclusiv pe optimi, şi reliefarea atît a metrului, cît şi a unor accente ritmice în contratimp; tempo, de asemenea mai mişcat.

Mai dăm, fără comentar, un exemplu din acelaşi tip melodic, pentru a se vedea încă un aspect al evoluţiei, care dovedeşte aceleaşi tendinţe:

Ex. 29.— Fgr. 11436 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Frunzuliță ruj de mure,
Pe sub deal, pe sub pădure,
Trec fetițele la mure.

— Mă duc, mamă, după ele,
Să mă fa că tai nuiele.
— Pot să mor de dor de mure,
Nu mă mai duc în pădure.

★

Dacă încercăm acum să rezumăm observațiunile noastre în puține cuvinte, se desprind cîteva lucruri esențiale.

Mănunchiul de cîntece din comuna Bătrîni, analizat în lucrarea de față, dovedește, în evoluția cîntecelor, legătura cu viața «de ieri și de azi» a Bătrînenilor; fie prin temele sau întregul conținut și stil poetic al textelor, fie prin conținutul psihologic și stilul melodiilor, sau prin toate acestea la un loc, îmbinate într-un întreg, peste care interpretarea pune pecetea hotărîtoare.

În cîntecele «de ieri», pe lîngă temele de dragoste, multe texte vorbesc despre suferințele și revolta foștilor moșneni deveniți slugi ale boierilor și carne de tun pentru interesele capitaliștilor, împletind toate acestea cu o poezie nostalgică a naturii, mai ales în stratul «vechi». În cîntecele «moderne», sensibilitatea poetică se atenuează, în favoarea unei atitudini mai active în fața vieții, și stilul se colorează cu o notă contemporană, prin introducerea unor elemente ale vieții moderne.

Melodiile din stratul vechi exprimă, într-un stil nobil, o poezie nostalgică, adeseori o durere resemnată. Cele moderne aduc, peste lirismul stilului vechi, o notă de vioiciune.

Cele mai multe din cîntecele «de ieri», mai ales cele «vechi», au apărut unitare, prezentînd o îmbinare armonioasă a elementelor componente.

Cîntecele «de azi», ale tineretului, în care repertoriul și stilul modern, preluate de la generația mai vîrstnică, se întîlnesc cu tendințele înnoitoare care reflectă viața de azi în acută schimbare, cît și cu elanul caracteristic tinereții, n-au avut încă vremea să se închege bine: în ele am constatat uneori contradicții interne, mai ales între text și melodie.

Textele cîntecelor «de azi» sînt — cele mai multe — «moderne»; cîteva aduc, în mod sporadic, teme care oglindesc emanciparea socială a oamenilor muncii, realizată de regimul de democrație populară, și în sfîrșit, o parte, reeditează versuri vechi, care ne poartă în trecut, prin stilul lor și prin temele poetice.

Melodiile însă arată un caracter mai unitar și mai evolutiv.

Țesute pe urzeala stilului modern, multe din ele dezvoltă tendințele acestuia, unele evoluînd către un caracter vivace, plin de mobilitate, altele către o expresie de energie bărbătească și hotărîre.

Prin aceasta, ele prezintă *o fază nouă a stilului modern.*

Această fază dezvoltă bine înțeles și mijloacele de expresie, manifestîndu-se, în comparație cu stilul «modern», prin lărgirea conturului melodic și diversificarea mișcărilor melodice, printr-o organizare funcțională tot mai strînsă a modurilor, uneori cu tendința de a deveni tonală, cît și prin plasticizarea și dinamizarea ritmului.

Pe lîngă aceste constatări referitoare la aspectul concret al evoluției cîntecului din Bătrîni, se pot trage și cîteva concluzii cu privire la procesele de evoluție care se petrec în general în creația populară.

În sensul acesta, pe baza analizelor de mai sus, se poate spune că fenomenul creației populare, în desfășurarea lui în timp, paralel cu transformarea vieții și a

https://biblioteca-digitala.ro

mentalităţii oamenilor, duce treptat, pe calea creaţiei colective, manifestată concret prin nenumărate variante individuale succesive, la primenirea permanentă a repertoriului şi la transformarea stilului.

Cît despre motivarea social-psihologică a evoluţiei cîntecului, desigur că în lucrarea de faţă ea este de abia schiţată în unele laturi ale ei.

Rămîn de cercetat adînc şi pe baza unui material bogat, pe lîngă alte aspecte concrete ale evoluţiei, cauzele multiple şi modalităţile complexe ale procesului care au dus la transformarea atît de puternică a cîntecelor din Bătrîni în decurs de numai cîteva decenii, cît şi determinantele procesului de evoluţie care se petrece sub ochii noştri, nu numai în această comună, dar în toată ţara, în grade diferite şi sub forme variate, după loc şi împrejurări.

Experienţa din Bătrîni, cît şi studiul de faţă, le socotesc un modest început al unei cercetări mai adînci a evoluţiei cîntecului, în special sub aspectul melodic.

ПЕСНИ ВЧЕРАШНЕГО И СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ В СЕЛЕ БЭТРЫНЬ

В данной работе автор проследил одну сторону сложного феномена эволюции фольклора, а именно, преобразование мелодии на протяжении времени.

Для того, чтобы иметь возможность проследить чрезвычайно тонкий внутренний механизм этого преобразования, автор остановился на группе песен «вчерашнего и сегодняшнего» дня, записанных в селе Бэтрынь (Теляженского района, Плоештской области) от людей двух близких друг к другу поколений (30—40 и 15—20—25 лет).

С помощью сравнительного эстетического анализа этих песен был, с одной стороны, сделан ряд констатаций в связи с конкретным аспектом песен села Бэтрынь, а с другой — выведены кое-какие заключения о процессе эволюции, происходящем в народном творчестве вообще.

В мелодике лирических песен села Бэтрынь было установлено наличие на протяжении 40—50 лет «древней» прослойки, в которой преобладает ностальгическая поэзия, очень часто со страдальческими акцентами, затем прослойка «модерн», характеризующаяся оживлением, отражающим более активные и более оптимистические настроения; ныне же на наших глазах проявляется тенденция к динамизму, полному порыва и энергии.

Параллельно с идейным содержанием, эволюционировали также выразительные средства.

В общих чертах отмечается следующее: звукоряды получают все более стройную функциональную организацию через замену мелизматических извилин силлабическими движениями и большими интервалами, мелодические ходы становятся всё более лапидарными, ритмика получает пластичность. В настоящее время все эти явления интенсифицируются и к ним добавляется (по сравнению с мелодикой «модерн») расширение диапазона и разнообразие мелодических ходов. *Ныне мы наблюдаем новый фазис* стиля *«модерн»*.

В общем плане пришли к выводу, что феномен народного творчества, развертываясь во времени, постепенно ведет к замене репертуара и к преобразованию стиля, параллельно преобразованию жизни и человеческого мировоззрения.

Эстетический анализ каждой отдельной песни как и сравнительный разбор песен «вчерашнего» и «сегодняшнего» дня позволил раскрыть некоторые аспекты эволюционного процесса, выявив несколько важнейших ступеней последнего.

1. — Различные *варианты* одной и той же мелодии;

2. — Более новые мелодические *типы*, восходящие — через длинный ряд вариантов — к более старинным мелодическим типам;

3. — Более новые музыкальные *стили*, вытекающие из более старинных музыкальных стилей через сложный процесс, в основе которого лежит та же вариантность.

https://biblioteca-digitala.ro

Таким образом удалось констатировать, что одна из существеннейших особенностей фольклора, а именно, коллективность творчества состоит, собственно говоря, из наслоения индивидуальных творческих вкладов (в виде более или менее оригинальных вариантов) бесчисленных исполнителей-творцов, являющихся типичными представителями коллектива, но проявляющих, каждый в отдельности, свою собственную, зачастую сильную индивидуальность.

PAST AND PRESENT DAY FOLK-SONGS FROM THE BĂTRÎNI VILLAGE

The present study deals with an aspect of the complex phenomenon of the evolution of folklore, namely the transformation of melodies in the course of time.

In order to obtain a clear picture of the subtle, inner mechanism of this transformation, a number of songs have been selected from the past and present-day repertoire of the village of Bătrîni (Teleajen district, Ploeşti region) sung by two succeeding generations, the first lot of informants being chosen from people between 30—40 years of age and the second between 15—20 (25) years.

The comparative aesthetic analysis of these songs has, on the one hand, led to determine some definite stages in the evolution of the folk-song at Bătrîni, and, on the other, to establish some general conclusions relating to the evolutionary process which customarily occur in folk creation.

Studying the melodies of the lyric songs of Bătrîni over a period of 40—50 years, two strata may be distinguished: an "old" one, in which a nostalgic poetic element prevails and a "modern" stratum, characterized by an expression of liveliness and a more active and optimistic outlook on life; to-day, under our very eyes a dynamic tendency is strongly manifest.

The means of expression have evolved with the evolution of the contents of the songs.

Generally speaking, the scales have become functionally more and more organised, the evolution of the melody more concise, by a gradual substitution of the former melismatic sinuosities by syllabical movements and large intervals, and the rhythm has grown more plastic. All these phenomena are steadily assuming a more marked character.

Furthermore a much vaster ambitus and a greater diversity in the melodic movements, is added. At present, we can observe *a new stage in the modern style.*

The general conclusion that emerges from this analysis is that the phenomenon of folk-creation gradually leads, in the course of time, to a renewal of the repertory and a change in style, parallel with the transformation of the conditions of life and the mentality of the people.

By presenting an aesthetic analysis of each song separately and by comparing the songs of "to-day" to those of "yesterday", several aspects of the process of evolution have been revealed, indicating some important degrees:

1. Different variants of the same tune;
2. Novel melodical types, obtained from old melodical types through a long series of variants;
3. New musical styles, obtained from older musical styles, through a complex process, likewise based upon variation.

It has thus been ascertained that one of the essential features of folklore, namely the collective character of its creation, is actually the superposition of individual creative contributions — in the shape of more or less original variants — of numerous creative interpreters, representatives of the collectivity, yet manifesting their own frequently powerful personality.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE NOTAREA DANSULUI POPULAR ROMÎNESC*

VERA PROCA

CAPITOLUL V

SEMNE PENTRU NOTAREA RAPIDĂ A DANSULUI

DURATA

Literele s și d reprezintă piciorul stîng și drept. Literele S și D mari de tipar, marchează pași pe durată de o pătrime. Literele *s* și *d* mici cursive, marchează pași pe durată de o optime (fig. 1).

Literele mici și (cursive) tăiate cu o liniuță oblică marchează pași pe valoare de șaisprezecime (fig. 2).

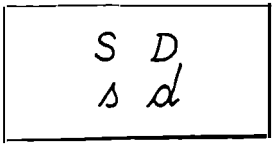


Fig. 1

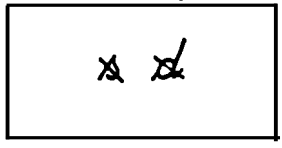


Fig. 2

Fig. 3

Literele mari de tipar dublate, marchează pași pe durată de doimi (fig. 3).

Punctul aplicat lîngă o literă, lungește durata pasului cu jumătate din valoarea duratei marcate prin literă (fig. 4).

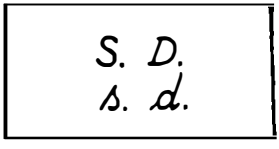


Fig. 4

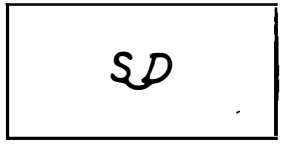


Fig. 5

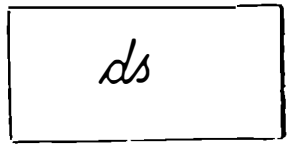


Fig. 6

Cînd o mișcare se execută cu ambele picioare deodată, pe același timp muzical, cele două litere se leagă cu un arc (fig. 5).

Dacă mișcarea simultană este pe durată de optime se suprimă arcul și literele se scriu legate (fig. 6).

---

* Continuare din numărul 1-2, 1956 al revistei

https://biblioteca-digitala.ro

PAUZELE

Cînd în decursul combinaţiilor de mişcări se ivesc pauze, ele se notează cu semnele din notaţia muzicală.

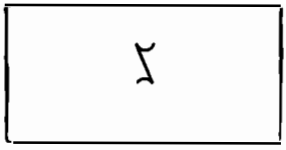


Fig. 7

Pauză de pătrime (fig. 7).

Pauză de optime (fig. 8).

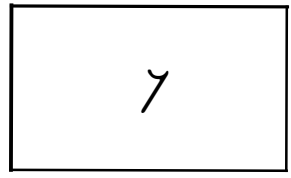


Fig. 8

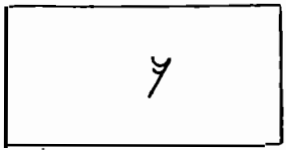


Fig. 9

Pauză de şaisprezecime (fig. 9).

Pauză de doime (fig. 10)

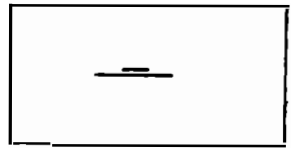


Fig. 10

SEMNELE DE DIRECŢIE ALE PAŞILOR ŞI ORIENTAREA CORPULUI ÎN SPAŢIU

Schema direcţiilor în spaţiu numerotate de la 1—8 am adoptat-o din notaţiile baletului clasic şi ne ajută la definirea precisă a direcţiei paşilor şi a orientării corpului în spaţiu (fig. 11).

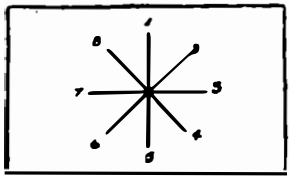


Fig. 11

Această schemă este valabilă şi atunci cînd dansul se desfăşoară în cerc şi o plasăm în orice loc. Litera O reprezintă punctul în care se găseşte dansatorul, avînd centrul cercului ca punctul 1 (fig. 12).

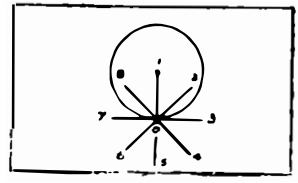


Fig. 12

Direcţia paşilor

Direcţia paşilor se notează cu săgeţi indicatoare. Săgeţile au la coada lor o liniuţă care indică orientarea corpului în spaţiu, deoarece la dansul popular, ea nu este întotdeauna identică cu direcţia paşilor. Un semn de direcţie este valabil pînă cînd intervine un alt semn.

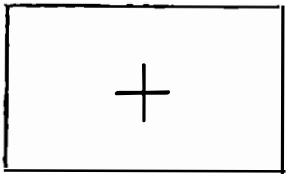


Fig. 13

Semnul plus arată că paşii se excută pe loc (fig. 13).

Corpul şi paşii sunt orientaţi înainte (spre punctul 1) (fig. 14).

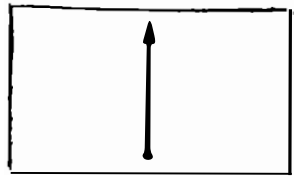


Fig. 14

https://biblioteca-digitala.ro

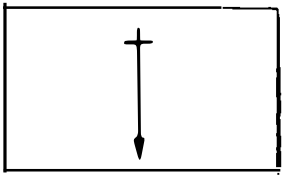


Fig. 15

Corpul orientat înainte (spre punctul 1), iar paşii se execută înapoi (spre punctul 5) (fig. 15).

Corpul orientat înainte (spre punctul 1), iar paşii se execută lateral dreapta (spre punctul 3) (fig. 16).

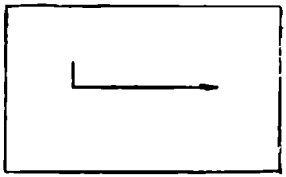


Fig. 16

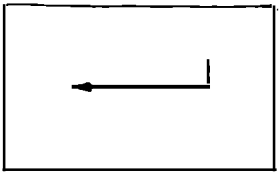


Fig. 17

Idem la stînga (spre punctul 1 şi 7) (fig. 17).

Corpul orientat jumătate la dreapta spre punctul 2, iar paşii se execută spre dreapta (spre punctul 3) (fig. 18).

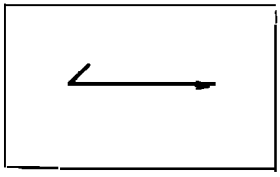


Fig. 18

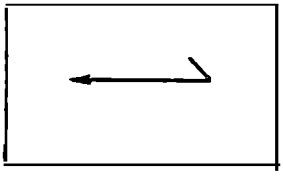


Fig. 19

Idem la stînga, (corpul, punctul 8, paşii punctul 7) (fig. 19).

Corpul şi paşii orientaţi în aceiaşi direcţie se deplasează spre dreapta (spre punctul 3) (fig. 20).

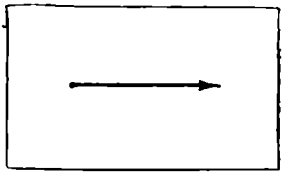


Fig. 20

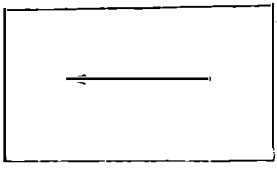


Fig. 21

Idem spre stînga (spre punctul 7) (fig. 21).

Corpul orientat jumătate la stînga (spre punctul 8) şi paşii se execută spre punctul 3. (cu spatele) (fig. 22).

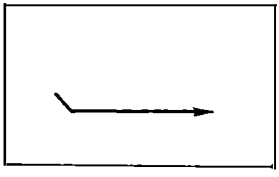


Fig. 22

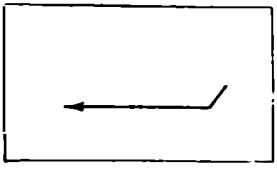


Fig. 23

Idem invers (spre punctul 2 şi 7) (fig. 23).

Corpul orientat jumătate la dreapta (spre punctul 2), iar paşii se execută lateral pe diagonală (spre punctul 4) (fig. 24).

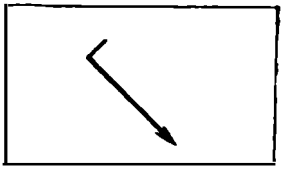


Fig. 24

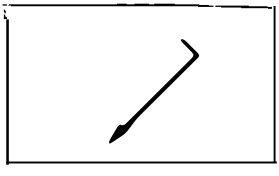


Fig. 25

Idem invers (corpul spre punctul 8, iar paşii spre punctul 6). (fig. 25).

Corpul orientat înainte (spre punctul 1), iar paşii se execută jumătate la dreapta (spre punctul 2) (fig. 26).

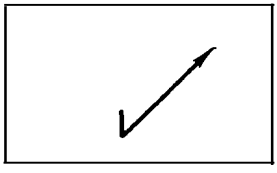


Fig. 26

https://biblioteca-digitala.ro

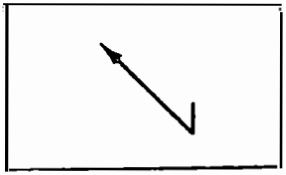


Fig. 27

Idem invers (corpul spre punctul 1, iar pașii jumătate la stînga spre punctul 8) (fig. 27).

Corpul orientat înainte (spre punctul 1) și pașii se execută oblic înapoi dreapta(spre punctul 4) (fig. 28).

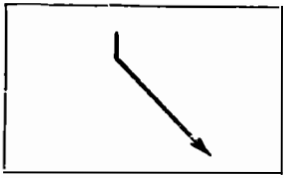


Fig. 28

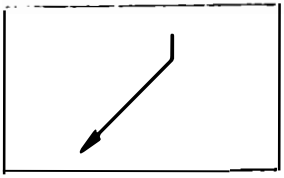


Fig. 29

Idem invers (corpul spre punctul 1), iar pașii oblic înapoi stînga (spre punctul 6) (fig. 29).

Mici deplasări laterale cu răsucirea corpului la dreapta și la stînga. Mișcările picioarelor se execută pe un spațiu foarte mic și cu revenire pe același loc, de aceea poartă semnul plus (fig. 30).

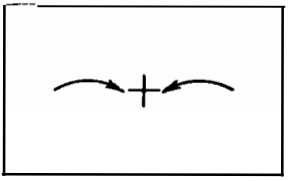


Fig. 30

Dacă pașii execută un cerc închis se va indica direcția și locul plecării prin liniuța mică în coada săgeții (fig. 31).

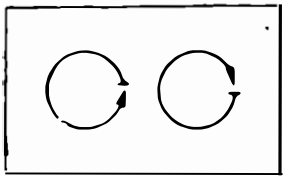


Fig. 31

Dacă un grup de pași execută un semicerc se va pune deasupra lor o săgeată în arc, descriind exact desenul pașilor. Liniuța mică arată punctul de plecare (fig. 32).

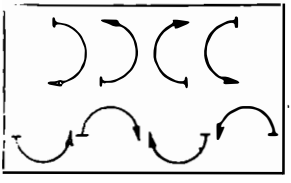


Fig. 32

SEMNE PENTRU FORMAȚII

Semnul ∧ reprezintă băiatul (unghiul marchează fața și deschiderea, spatele). Semnul ∩ reprezintă fata (linia convexă marchează fața și concava, spatele). (fig. 33).

Fig. 33

Formație de cerc mixt. Litera «M» arată componența mixtă și cifra 8 arată numărul jucătorilor * (fig. 34).

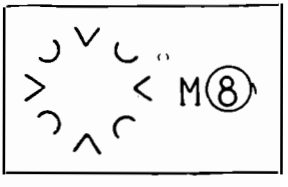


Fig. 34

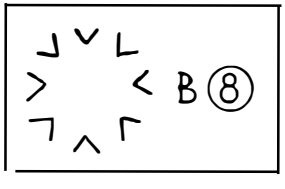


Fig. 35

Formație de cerc de bărbați. Litera «B» indică bărbații. (fig. 35)

Formație de cerc de femei. Litera «F» indică femei (fig. 36).

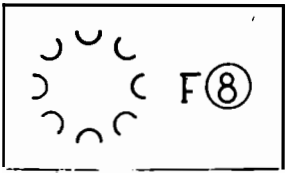


Fig. 36

* La formații se ilustrează atît formula cea mai simplă întrebuințată pe teren cît și forma cu semne pentru publicații.

https://biblioteca-digitala.ro

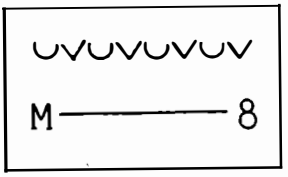


Fig. 37

Coloană mixtă de opt jucători în linie. Cifra arată numărul jucătorilor (fig. 37).

Coloană de opt bărbaţi în linie (fig. 38).

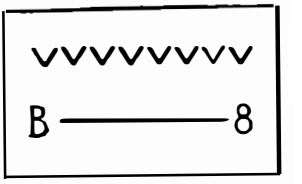


Fig. 38

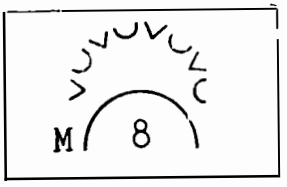


Fig. 39

Coloană mixtă de opt jucători în semicerc (fig. 39).

Coloană de bărbaţi în semicerc (fig. 40).

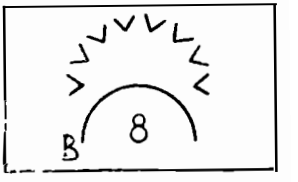


Fig. 40

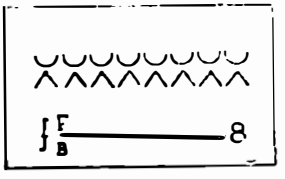


Fig. 41

Coloană de opt perechi în linie. Litera «F» şi «B» arată pe care parte se găsesc fetele şi băeţii. Litera «f» arată că partenerii se găsesc faţă-n faţă (fig. 41).

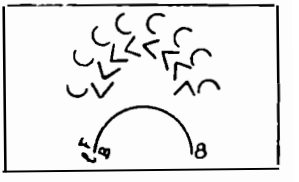


Fig. 42

Coloană de opt perechi în semicerc. Litera « l » arată că partenerii stau lateral unul lîngă altul (fig. 42).

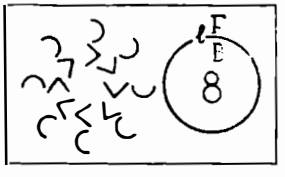


Fig. 43

Formaţie de opt perechi în cerc (fig. 43).

Şase perechi repartizate liber în spaţiul jocului. Cifra 2 arată joc de doi. Litera «f» arată partenerii faţă-n faţă. «6 liber» în seamnă şase perechi repartizate liber (fig. 44).

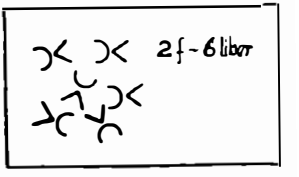


Fig. 44

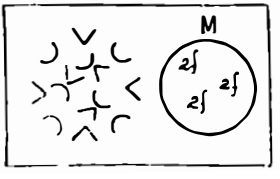


Fig. 45

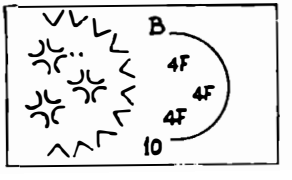


Fig. 46

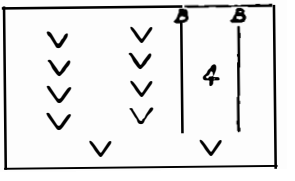


Fig. 47

Combinaţie între formaţie de cerc mixt şi perechi în cerc (fig. 45).

Combinaţie între formaţie de semicerc şi cercuri mici. În cercurile mici litera «F» arată componenţa din fete şi cifra «4» că cercurile sînt formate din patru jucătoare. Cifra 10 arată că sînt zece băieţi în semicerc (fig. 46).

Formaţie de ceată pe şiruri de cîte 4 băeţi (fig. 47).

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNE DE ŢINUTĂ LA JOCURILE DE GRUP

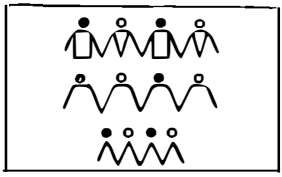


Fig. 48

Lanţ de braţe jos (fig. 48).

Lanţ de braţe îndoite (fig. 49).

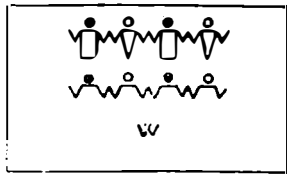


Fig. 49

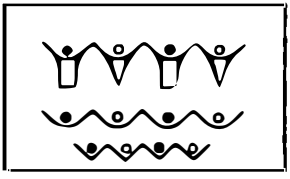


Fig. 50

Lanţ de braţe oblic sus (fig. 50).

Lanţ de braţe sus (fig. 51).

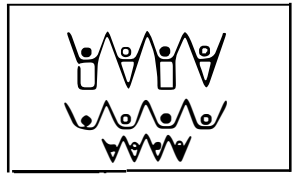


Fig. 51

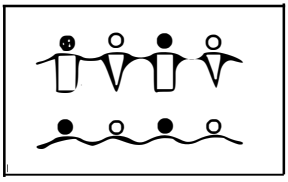


Fig. 52

Lanţ de braţe lateral (fig. 52).

Lanţ de braţe încrucişate în faţă (fig. 53).

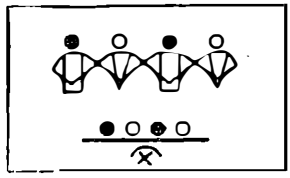


Fig. 53

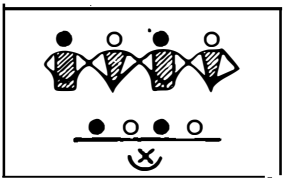


Fig. 54

Lanţ de braţe încrucişate în spate (fig. 54).

Ţinuta «de brîu» lateral (fig. 55).

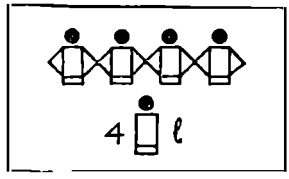


Fig. 55

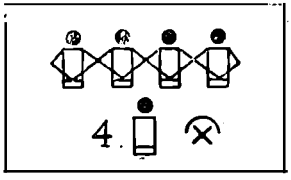


Fig. 56

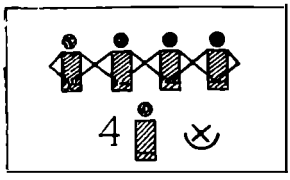


Fig. 57

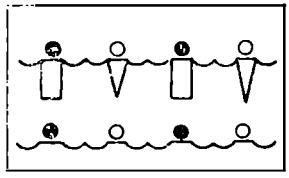


Fig. 58

Ţinuta «de brîu» în faţă (fig. 56). Ţinuta «de brîu» în spate (fig. 57) Ţinuta pe umeri (fig. 58).

https://biblioteca-digitala.ro

ŢINUTA JOCURILOR DE PERECHI

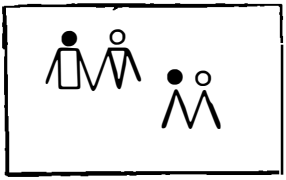


Fig. 59

Lateral de mînă jos (fig. 59).

Faţă-n faţă de mîini jos (fig. 60).

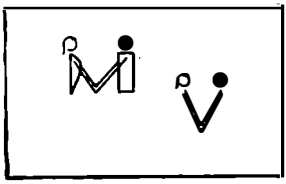


Fig. 60

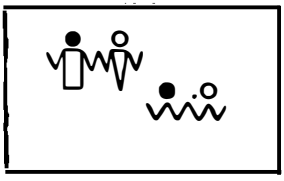


Fig. 61

Lateral de mînă cu braţele îndoite (fig. 61).

Faţă-n faţă de mîini cu braţele îndoite (fig. 62).

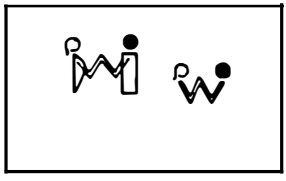


Fig. 62

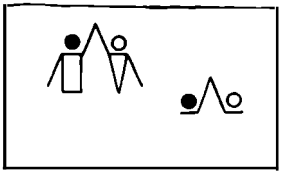


Fig. 63

Lateral de mînă oblic sus (fig. 63).

Faţă-n faţă de mîini oblic sus. (fig. 64)

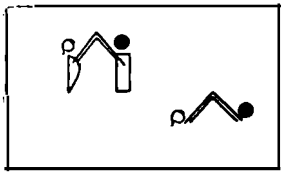


Fig. 64

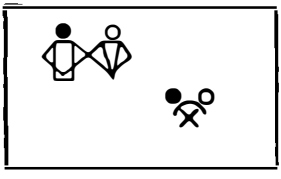


Fig. 65

Lateral încrucişat în faţă (fig. 65).

Lateral încrucişat în spate (fig. 66).

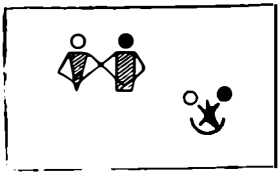


Fig. 66

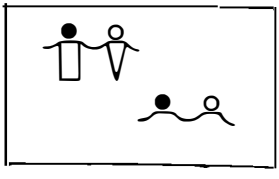


Fig. 67

Lateral pe umeri (fig. 67).

Faţă-n faţă pe umeri (fig. 68).

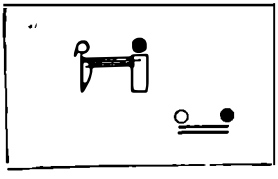


Fig. 68

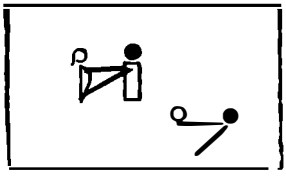


Fig. 69

Faţă-n faţă, fata pe umeri, băiatul de talie (fig. 69).

Faţă-n faţă, fata de talie, băiatul pe umeri (fig. 70).

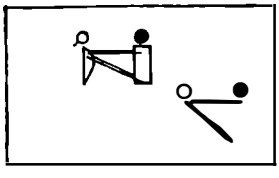


Fig. 70

https://biblioteca-digitala.ro

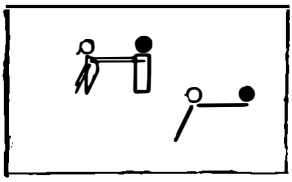


Fig. 71

Față-n față, fata cu brațele lîngă corp, băiatul pe umeri. (fig. 71).

Lateral — băiatul puțin înapoia fetei, prinși pe după gîtul fetei cu mîinile drepte — mîinile stîngi în dreptul taliei (fig. 72).

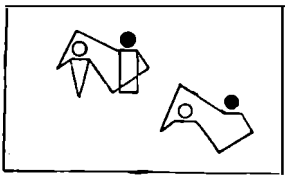


Fig. 72

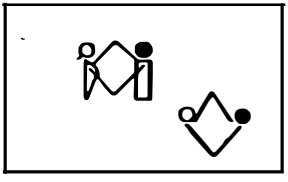


Fig. 73

Față-n față ca la dansurile moderne (fig. 73).

Băiatul în spatele fetei prinși oblic sus (fig. 74).

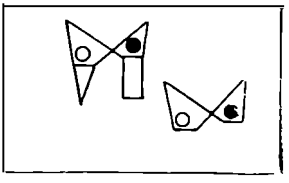


Fig. 74

NOTAREA PAȘILOR

Orice semn pus deasupra sau lîngă litere are valabilitate pînă la terminarea unui grup de mișcări, dacă nu apare un nou semn care să-l anihileze.

Fig. 75

Pașii normali inainte și înapoi nu poartă nici un semn suplimentar (fig. 75).

Liniuța mică sub litere arată că pașii sînt mai mici decît normalul (fig. 76).

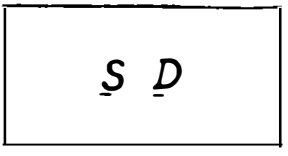


Fig. 76

Fig. 77

Dacă liniuța este la cap de rînd, aceasta însemnează că toți pașii vor fi mici pînă la terminarea figurii sau intervenția unui alt semn (fig. 77).

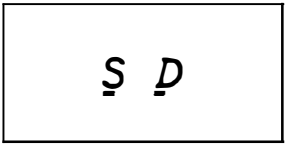


Fig. 78

Fig. 79

Două liniuțe sub litere arată că pașii sînt mai mari decît obișnuiți (fig. 78).

Dacă cele două liniuțe se înscriu la cap de rînd, aceasta înseamnă că toți pașii care urmează sînt mari pînă la terminarea figurii (fig. 79).

Pași pe loc

Semnul plus aplicat deasupra unei litere, arată că pasul se execută pe loc.

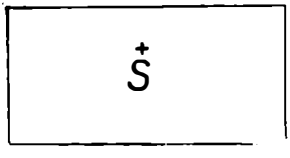


Fig. 80

La capul unui rînd, arată că tot grupul de mișcări următoare se execută pe loc (fig. 80).

Patru pași pe loc (fig. 81).

Fig. 81

https://biblioteca-digitala.ro

Paşi nedepăşiţi

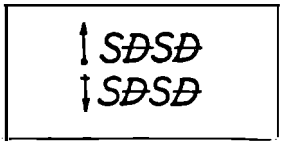


Fig. 82

O linie orizontală care taie o literă arată că piciorul oscilant nu depăşeşte piciorul de bază.

Patru paşi înainte şi înapoi dintre care al doilea şi al patrulea sînt « paşi nedepăşiţi » (fig. 82).

Paşi glisaţi

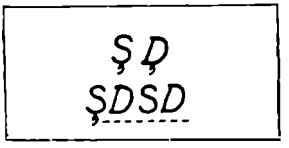


Fig. 83

O virgulă agăţată dedesubtul literei arată că pasul se face glisat (alunecat, tîrşit). Dacă avem un grup mai mare de paşi glisaţi, atunci se pune virgula la prima literă şi se trage o linie punctată sub toţi paşii glisaţi (fig. 83).

Paşi laterali

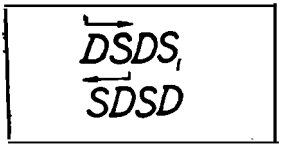


Fig. 84

Paşi laterali la dreapta şi la stînga. Literele nu poartă nici un semn suplimentar, întrucît săgeata de direcţie a paşilor şi liniuţa de orientare a corpului arată că paşii nu se pot face decît prin depărtare şi alăturare (fig. 84).

Pasi încrucişaţi

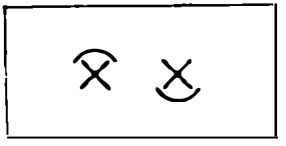


Fig. 85

Semnul X cu un arc deasupra marchează o mişcare încrucişată în faţă, iar cu arcul dedesubt o mişcare încrucişată la spate (fig. 85).

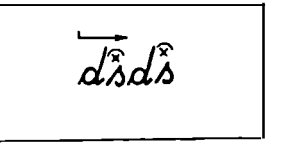


Fig. 86

Paşi laterali şi încrucişaţi la dreapta, pasul al 2-lea şi al 4-lea sînt executaţi cu încrucişare în faţă (fig. 86).

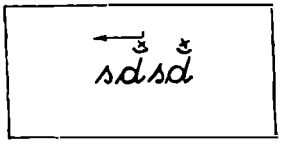


Fig. 87

Paşi laterali la stînga. Pasul al doilea şi al patrulea sunt executaţi cu încrucişare în spate (fig. 87).

În cadrul unei figuri cu mişcări diferite se pune semn deasupra fiecărei litere. În exemplul de faţă avem patru paşi pe loc dintre care primul este încrucişat în faţă (fig. 88).

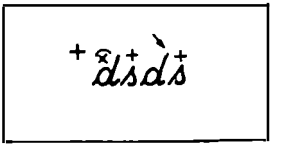


Fig. 88

Paşi pe vîrfuri

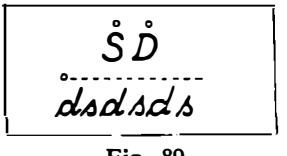


Fig. 89

Un cerculeţ mic pus deasupra literei, arată că paşii se execută pe vîrful picioarelor.

Cînd avem un grup de paşi pe vîrf, atunci se pune cerculeţul la cap de rînd şi se trage o linie punctată cît ţin paşii pe vîrfuri (fig. 89).

https://biblioteca-digitala.ro

Paşi săriţi şi săltaţi

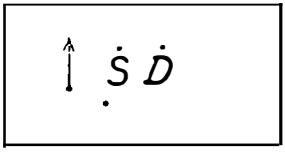


Fig. 90

Punctul deasupra literei arată o săritură pe piciorul care a făcut pasul (fig. 90).

Dacă în loc de săritură se face numai o mică săltare pe vîrf, atunci se aplică dedesubtul literei liniuţa mică (fig. 91).

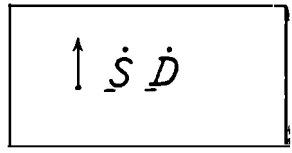


Fig. 91

Pas « vîrf-toc »

Ori de cîte ori o mişcare dintr-o figură se face printr-o ridicare pe vîrf şi lăsare pe toc ceea ce face ca această mişcare să fie neaccentuată şi să transmită accentul, fie pe mişcarea următoare, fie pe o mişcare mai lungă ce urmează în grupul de paşi, am denumit acest lucru « pas vîrf-toc». Se marchează cu o virgulă pusă lîngă prima literă. Dăm cîteva exemple:

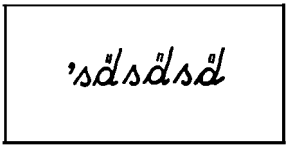


Fig. 92

« Pas vîrf-toc » pe stîngul pe optime. In continuare paşi accentuaţi pe dreptul *pe contratimp* şi paşi neaccentuaţi pe piciorul stîng (fig. 92).

Pas « vîrf-toc» pe stîngul pe optime — pas neaccentuat cu dreptul pe optime şi pas accentuat cu stîngul pe pătrime (fig. 93).

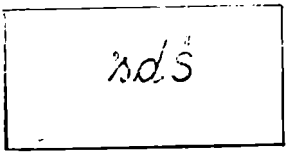


Fig. 93

« Pas vîrf-toc » pe stîngul pe optime, apoi bătaie accentuată pe dreptul pe pătrime (sincopă) şi trei bătăi cu stîngul * (fig. 94).

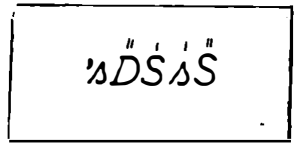


Fig. 94

Flexiunile

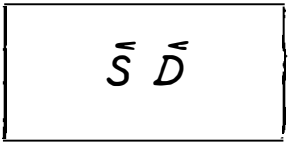


Fig. 95

Un unghi ascuţit aşezat deasupra literei, arată că pasul se face cu o mică flexiune în articulaţia genunchiului (demi plié) (fig. 95).

Pentru flexiunile mari (lăsări pe vine) se pune acelaşi unghi prelungit. În exemplul de faţă se arată o genuflexiune mare pe ambele picioare deodată (fig. 96).

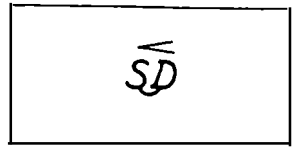


Fig. 96

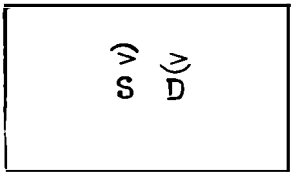


Fig. 97

Unghiul cu arc deasupra arată că flexiunea genunchiului se face prin ridicarea piciorului în faţă, iar cu arcul dedesubt prin ridicarea piciorului spre spate (fig. 97).

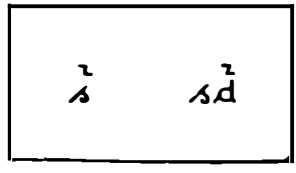


Fig. 98

La îngenunchieri se pune acest semn deasupra literei piciorului care îngenunchiază sau deasupra ambelor dacă se îngenunchiază pe ambele picioare (fig. 98).

* Explicarea semnelor de accentuare se găseşte în capitolul « Bătăi ».

https://biblioteca-digitala.ro

Semne pentru săritură

Un punct aplicat deasupra literei arată că se face o săritură pe același picior.
Săritură pe piciorul stîng.
Săritură pe piciorul drept.
Săritură pe ambele picioare (fig. 99).
În cazul cînd căderea nu se face pe piciorul care a făcut avîntul se trage o linie de la o literă la alta.

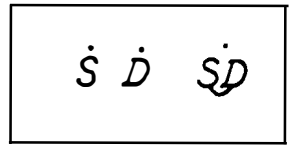


Fig. 99

Săritură de pe piciorul stîng pe dreptul.

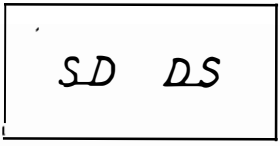


Fig. 100

Săritură de pe piciorul drept pe stîngul (fig. 100).
Săritură de pe ambele picioare cu cădere pe stîngul.
Săritură de pe ambele picioare cu cădere pe dreptul (fig. 101).
Săritură de pe stîngul cu cădere pe ambele picioare (fig. 102).
Aceeași de pe dreptul (fig. 103).

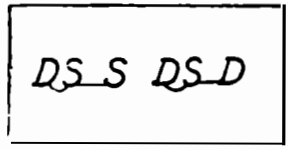


Fig. 101

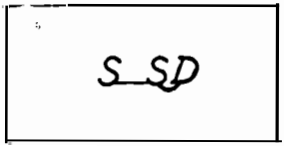


Fig. 102

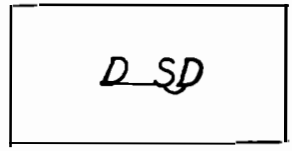


Fig. 103

Semne de balans

Dacă în timp ce un picior execută fie un pas pe loc, fie în deplasare, celălalt face o mișcare de balans, acest lucru se va marca printr-o liniuță aplicată la litera piciorului de bază. Liniuța se pune în locul unde se face balansul (față, spate, etc.), și cu direcția pe care o are balansul. Dacă balansul se face din articulația șoldului, liniuța va purta nr. 1, din a genunchiului nr. 2 și din cea a gleznei nr. 3. Dacă balansul se execută după ce piciorul de bază a terminat mișcarea atunci semnul de balans se pune deasupra unei pauze și se trage o linie punctată de la piciorul de bază ca să se vadă că el rămîne bază tot timpul efectuării balansului. Dacă balansul din articulația șoldului este mai mare decît 45° atunci se specifică mărimea unghiului printr-un număr mic așezat sub literă.

Exemple de balansuri concomitente:
Pas cu piciorul drept concomitent cu balansul piciorului stîng înainte din articulația șoldului.
Idem cu celălalt picior (fig. 104).

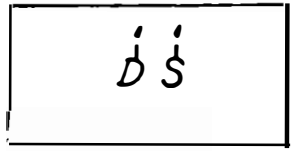


Fig. 104

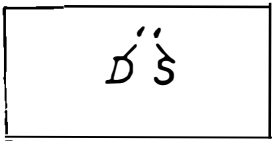


Fig. 105

Pas cu piciorul drept, concomitent cu balansul piciorului stîng oblic dreapta (croisé) din articulația șoldului. Idem cu celălalt picior (fig. 105).
Pas cu piciorul drept, concomitent cu balansul piciorului stîng oblic stînga (effacé) din articulația șoldului. Idem cu celălalt picior (fig. 106).

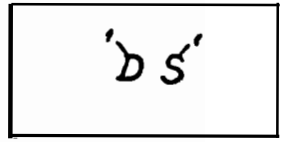


Fig. 106

https://biblioteca-digitala.ro

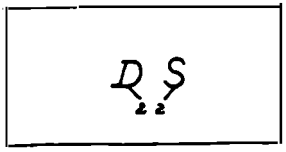


Fig. 107

Pas cu piciorul drept, concomitent cu balansul piciorului stîng înapoi oblic dreapta (coupé) din articulația genunchiului. Idem cu celălalt picior (fig. 107).

Pas cu dreptul, concomitent cu balansul piciorului stîng înapoi din articulația genunchiului. Idem cu celălalt picior (fig. 108).

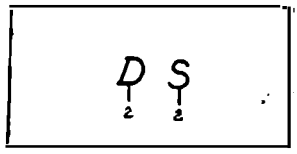


Fig. 108

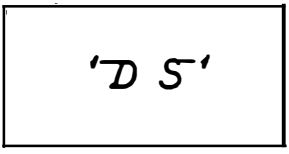


Fig. 109

Pas cu dreptul, concomitent cu balansul piciorului stîng lateral din articulația șoldului. Idem cu celălalt picior (fig. 109).

Uneori picioarele înainte de a face un pas execută un balans de sus în jos asemănător mișcării pe care o face calul. Numim această mișcare « pas de cal » și punem un « c » mic înăuntrul literei piciorului care a executat mișcarea. De ex:

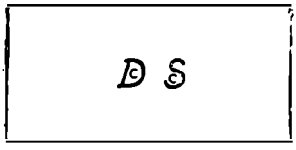


Fig. 110

Pas de cal cu dreptul și cu stîngul (fig. 110).

Pas cu piciorul drept, concomitent cu balans circular cu piciorul stîng din articulația genunchiului în sensul mișcării acelor ceasornicului. Idem cu celălalt picior (fig. 111).

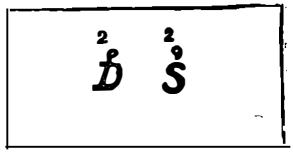


Fig. 111

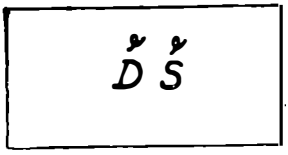


Fig. 112

Pas cu piciorul drept, concomitent cu fluturarea din glezna piciorului stîng. Idem cu celălalt picior (fig. 112).

Exemplu de balansuri ce urmează după mișcarea piciorului de bază:

Pătrimea 1-a — pas cu dreptul.
Pătrimea 2-a — balans (croisé) cu stîngul.
Pătrimea 3-a — pas cu stîngul.
Pătrimea 4-a — balans (croisé) cu dreptul (fig. 113).

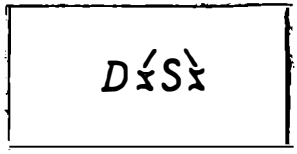


Fig. 113

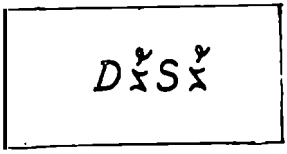


Fig. 114

Pătrimea 1-a — pas cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a — fluturare cu stîngul.
Pătrimea 3-a — pas cu stîngul.
Pătrimea 4-a — fluturare cu dreptul (fig. 114).

Invîrtirile

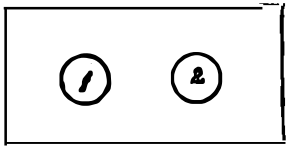


Fig. 115

Pentru învîrtirile în jurul axului propriu se întrebuințează un cerc ce se înscrie deasupra pașilor întrebuințați pentru realizarea învîrtirii. În centrul cercului se scrie numărul învîrtirilor (fig. 115).

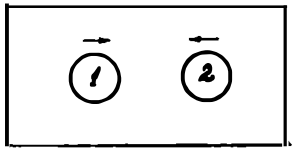


Fig. 116

https://biblioteca-digitala.ro

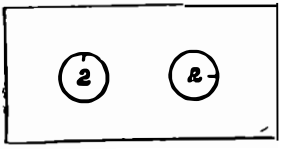


Fig. 117

Săgeata de direcție arată sensul învîrtirii (fig. 116).

Liniuța mică din interiorul cercului arată punctul unde se începe învîrtirea (fig. 117).

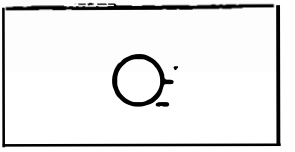


Fig. 118

În cazul că învîrtirea se face pe sub mînă, se pun două liniuțe care reprezintă mîinile partenerilor. Liniuța aplicată pe cerc arată mîna fetei, iar cea de dedesubt pe cea a băiatului.

Dacă liniuțele sînt pe partea dreaptă a cercului ele marchează mîinile drepte. Invers pentru stînga (fig. 118).

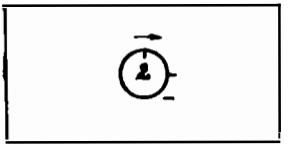


Fig. 119

În cazul acesta partenerii se țin de mîna dreaptă și fata face două piruete pe sub mînă la dreapta (fig. 119).

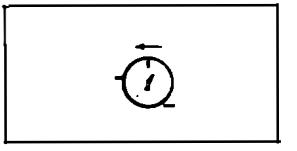


Fig. 120

În cazul de față, fata ține cu mîna stîngă pe cea dreaptă a băiatului și face o învîrtire spre stînga (fig. 120).

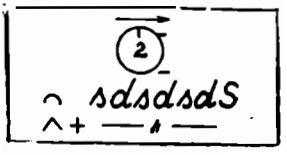


Fig. 121

Fata execută două învîrtiri pe sub mînă la dreapta în șapte pași.

Semnele din dreptul băiatului arată că el execută «pe loc» aceiași pași (fig. 121).

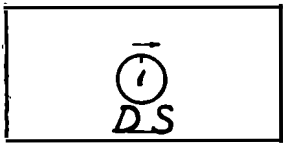


Fig. 122

Piruetă executată prin săritură de pe piciorul drept pe stîngul — se întîlnește la jocurile fecioresti (fig. 122).

SEMNE DE BĂTĂI CU PICIOARELE

Bătăi în acord

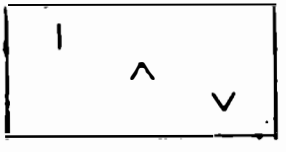


Fig. 123

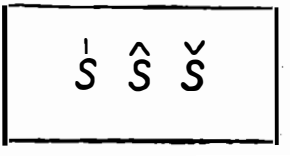


Fig. 124

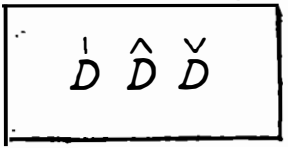


Fig. 125

Semne pentru «bătaie în acord» cu talpa, cu vîrful și cu călcîiul piciorului (fig. 123).

Bătăi în acord cu talpa, vîrful și călcîiul piciorului stîng (fig. 124).

Idem cu piciorul drept (fig. 125).

https://biblioteca-digitala.ro

Bătăi cu lăsarea greutăţii corpului pe picior

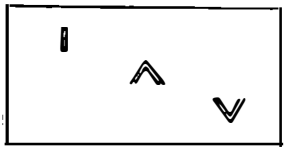


Fig. 126

Semne pentru « bătaie » cu talpa, cu vîrful şi cu călcîiul piciorului (fig. 126).

Bătăi cu talpa, vîrful şi călcîiul piciorului stîng (fig. 127).

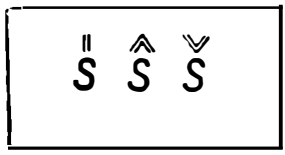


Fig. 127

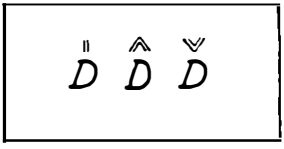


Fig. 128

Idem cu dreptul (fig. 128).

Fragment din figura de bază a jocului « Brîul » din Muscel. Figura se execută pe loc.

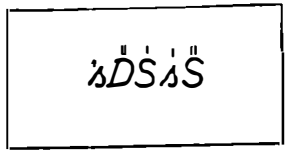


Fig. 129

Mişcarea I-a — « pas vîrf-toc » cu piciorul stîng pe optime.
Mişcarea 2-a — « bătaie » cu talpa piciorului drept pe pătrime.
Mişcarea 3-a — « bătaie în acord » cu talpa piciorului stîng pe pătrime.
Mişcarea 4-a — « bătaie în acord » cu talpa piciorului stîng pe optime.
Mişcarea 5-a — « bătaie » cu talpa piciorului stîng pe pătrime (fig. 129).

Bătăi « şterse »

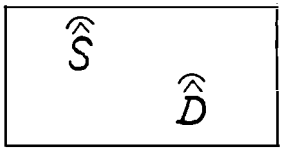


Fig. 130

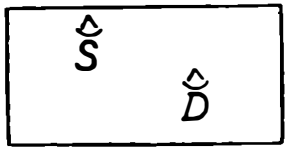


Fig. 131

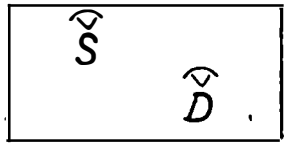


Fig. 132

« Bătaie ştearsă » cu vîrful piciorului stîng înainte. Idem cu dreptul (fig. 130).

« Bătaie ştearsă » cu vîrful piciorului stîng înapoi. Idem cu dreptul (fig. 131).

« Bătaie ştearsă » cu călcîiul piciorului stîng înainte. Idem cu dreptul (fig. 132).

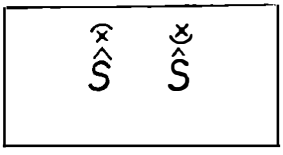


Fig. 133

« Bătaie ştearsă » încrucişată în faţă şi la spate cu vîrful piciorului stîng (fig. 133).

Idem cu dreptul (fig. 134).

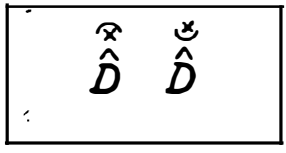


Fig. 134

https://biblioteca-digitala.ro

Bătăi în «pinteni»

Pinten pe podea cu piciorul stîng. Idem cu dreptul (fig. 135).

Fragment din figura I-a a jocului «Crăiţele» Dolj. Şapte paşi laterali la stînga, cei cu piciorul drept sînt loviţi în pinteni pe podea (fig. 136).

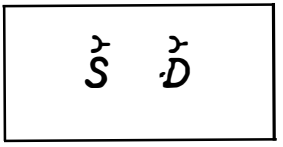


Fig. 135

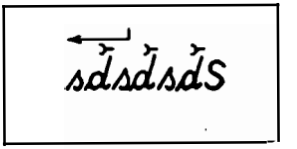


Fig. 136

Pinten cu ambele picioare pe podea. Se execută prin depărtarea călcîielor şi apropierea lor prin lovire pe acelaşi timp ritmic (fig. 137).

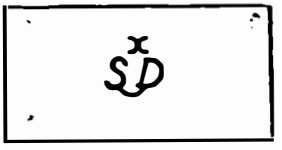


Fig. 137

Pinten în aer cu piciorul stîng, concomitent cu săritură pe piciorul drept. Idem cu picioarele schimbate (fig. 138).

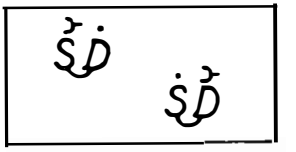


Fig. 138

Pinten în aer cu ambele picioare în săritură (fig. 139).

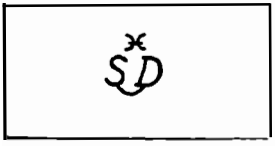


Fig. 139

Trei sărituri pe piciorul stîng în deplasare la dreapta, concomitent cu pinten în aer cu piciorul drept (fig. 140).

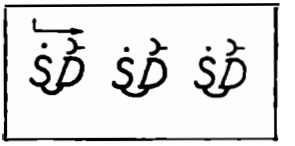


Fig. 140

SEMNE PENTRU MIŞCĂRI DE BRAŢE

Semn pentru bătaia palmelor între ele. Se aplică în locul unde se bat în raport cu mişcările picioarelor (fig. 141).

Balansul braţelor în jos (fig. 142).

Balansul braţelor în sus (fig. 143).

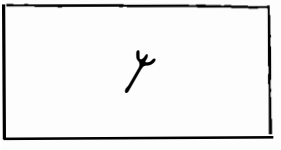


Fig. 141

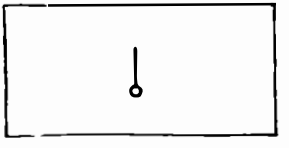


Fig. 142

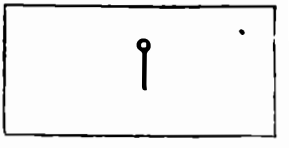


Fig. 143

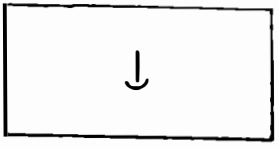


Fig. 144

Balansul braţelor spre spate (fig. 144).

Balansul braţelor înainte (fig. 145).

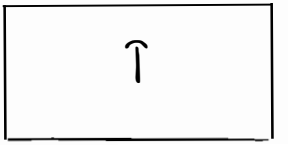


Fig. 145

https://biblioteca-digitala.ro

Mișcarea verticală a brațelor îndoite ca la horă (fig. 146).

Mișcarea laterală a antebrațelor din poziția « brațe îndoite ca la horă » (fig. 147),

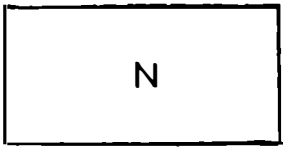


Fig. 146

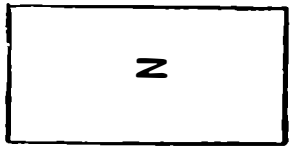


Fig. 147

Fig. 148

Mișcarea laterală a brațelor la stînga și la dreapta din poziția « față în față de mîini jos », sau în dansul solistic (fig. 148).

Mișcările de brațe în dansurile solistice. *

Rotări în încheietura mîinilor combinate cu mișcarea laterală a brațelor (fig. 149).

Idem cu ridicarea brațelor sus; (fig. 150). Idem cu un braț sus și unul jos (fig. 151).

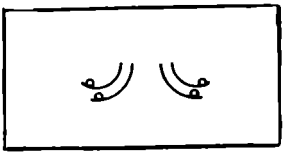


Fig. 149

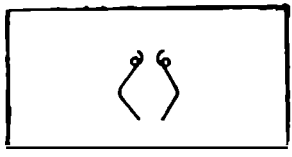


Fig. 150

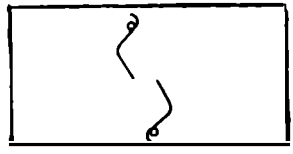


Fig. 151

Exemple de notație a mișcărilor de brațe suprapuse pe mișcările de picioare

Fragment dintr-o figură din jocul « Roata feciorilor » din Oaș.

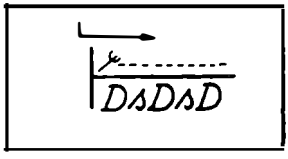


Fig. 152

Cinci pași laterali la dreapta. Concomitent jucătorii bat din palme. Linia punctată arată că semnul este valabil pe toată lungimea ei (fig. 152).

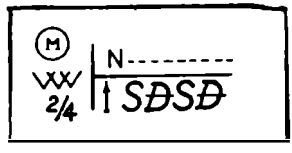


Fig. 153

« Horă » cu mișcarea brațelor. Liniuțele întrerupte arată că pe fiecare pas se execută aceiași mișcare de braț ca pe primul pas (fig. 153).

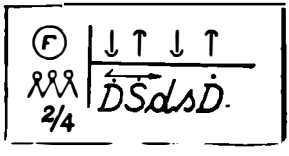


Fig. 154

Începutul jocului « Crăițele ». Brațele execută legănări spre spate și spre față pe fiecare pătrime (fig. 154).

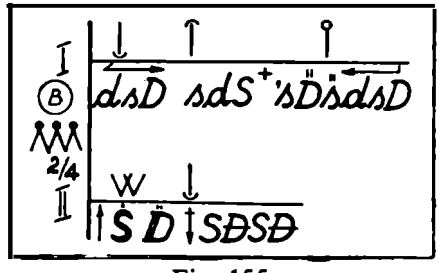


Fig. 155

Notația jocului « Romneasca ». Precum se vede aici mișcarea brațelor este foarte variată. Începînd cu un balans spre spate apoi înainte. Pe măsura a treia a jocului ele se ridică sus. În partea a doua a jocului brațele sînt îndoite ca la horă pe primele două măsuri, iar pe măsura a III-a și a IV-a se duc spre spate (fig. 155).

* Acest fel de mișcări îl întîlnim în dansurile tătărești, turcești și țigănești.

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNE DE REPETIŢIE

Pentru repetarea unor grupe de paşi se întrebuinţează următoarele semne indicatoare:

Dacă un grup de paşi se repetă întocmai, se trage după el o linie verticală şi se scrie numărul repetiţiilor.

Patru paşi înainte ce se repetă de patru ori la fel (fig. 156).

Fig. 156

Dacă un grup de paşi se repetă în aceeaşi direcţie însă cu piciorul schimbat atunci după linia de încheiere se pune semnul de repetiţie -"- şi litera piciorului opus cu care se va începe mişcarea.

Trei paşi înainte începînd cu piciorul stîng ce se repetă la fel începînd cu dreptul (fig. 157).

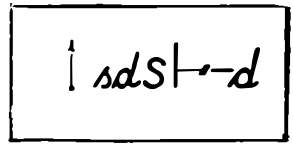


Fig. 157

Dacă un grup de paşi se repetă începînd cu acelaşi picior dar în direcţie contrară, atunci se pune după semnul de repetiţie săgeata arătînd direcţia schimbată.

Patru paşi înainte începînd cu piciorul stîng care se repetă în direcţia înapoi (fig. 158).

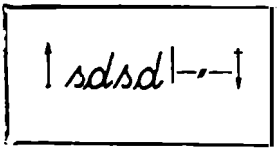


Fig. 158

Dacă un grup de paşi se repetă în direcţie contrară şi cu piciorul schimbat atunci după semnul de repetiţie se pune şi litera piciorului opus şi săgeata cu direcţia schimbată.

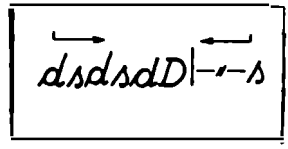


Fig. 159

Şase paşi laterali la dreapta începînd cu piciorul drept care se repetă la stînga începînd cu stîngul (fig. 159).

Dacă în cursul unei figuri de dans notate, se repetă numai un mic fragment atunci el va fi încadrat cu cezuri duble.

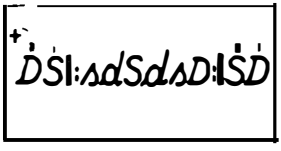


Fig. 160

Figura se execută pe loc. Se începe cu două bătăi cu dreptul şi stîngul, apoi două grupuri de cîte trei paşi care se repetă şi se încheie din nou cu două bătăi (fig. 160).

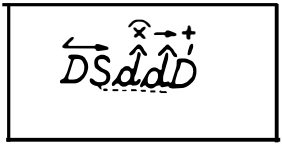


Fig. 161

Cînd un picior execută mai multe mişcări fără să primească greutatea corpului, se trage o linie întreruptă de la piciorul de bază care arată cît timp rămîne el picior purtător al greutăţii corpului.

Figura a II-a a jocului Crăiţele din Giubega-Oltenia.

Pătrimea 1-a — Pas cu piciorul drept spre dreapta.

Pătrimea 2-a — Pas cu piciorul stîng spre dreapta.

Pătrimea 3-a. Optimea 1-a — Acord încrucişat cu vîrful piciorului drept.

Optimea 2-a — Acord lateral cu vîrful piciorului drept.

Pătrimea 4-a — Pas pe loc cu piciorul drept.

Linia trasă de la piciorul stîng arată că el este picior de bază pe pătrimea 2-a şi a 3-a (fig. 161).

În exemplul următor vom da notaţia jocului Troaca aşa cum se află în arhiva secţiei coregrafice, apoi o suprapunere a notaţiei pe muzică si o transcriere descriptivă a aceluiaşi dans:

https://biblioteca-digitala.ro

T R O A C A

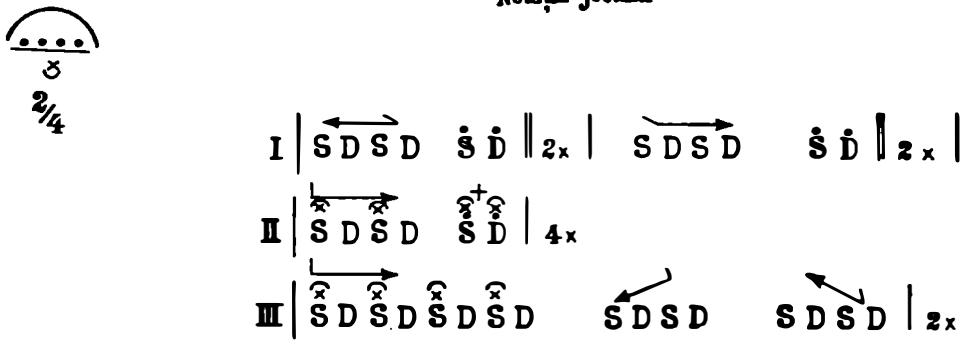
Gen : joc.
Originea : Giubega-Băileşti Craiova.
Informator : Valeriu Nicola.
Culegători : Vera Proca şi R. Weiss.
Locul : Bucureşti.
Data : 12. III. 1951.
Transcris : Vera Proca.

Joc : bătrînesc.
Componenţa : bărbătesc.
Ocazia : la toate ocaziile.
Formaţia : semicerc.
Ţinuta : braţele încrucişate la spate.
Măsura muzicală : 2/4, melodie proprie.
Tempo : repede.

Caracterizare

Jocul Troaca însumează prin conţinut şi formă toate caracterele jocului oltenesc. Dinamica lui, tehnica paşilor, ţinuta jucătorilor se integrează în stilul specific oltenesc. Este unul din jocurile cele mai repezi şi se joacă numai de către bărbaţi cu precădere la petreceri.

Notaţia jocului



Observaţiuni: Partea I-a se execută şi după partea a doua a jocului tot ca la început.

T R O A C A

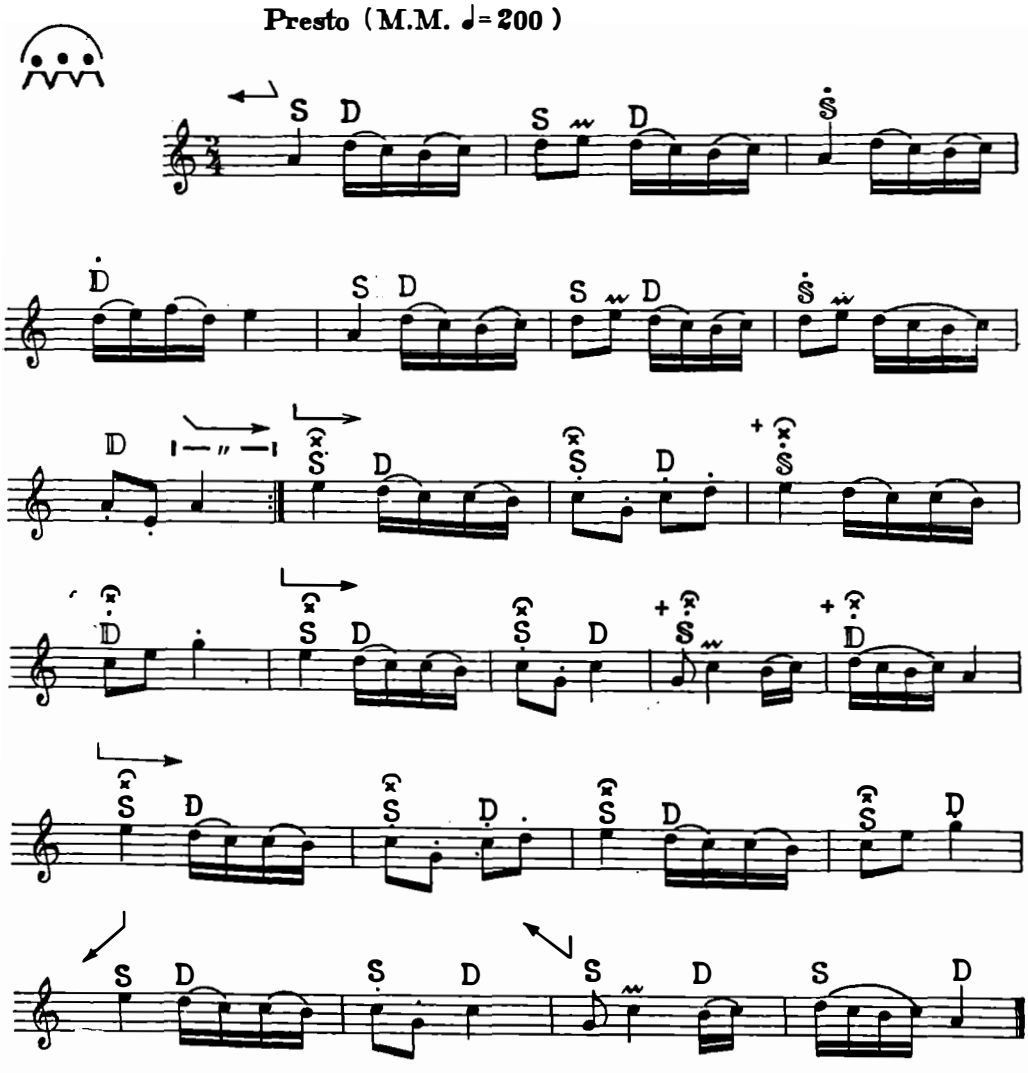
Gen : joc
Originea : Giubega-Băileşti Craiova.
Informator : Valeriu Nicola.
Culegători : Vera Proca şi R. Weiss.
Locul : Bucureşti.
Data : 12. III. 1951.
Transcris : Vera Proca.

Joc : bătrînesc.
Componenţa : bărbătesc.
Ocazia : la toate ocaziile.
Formaţia : semicerc.
Ţinuta : braţele încrucişate la spate.
Măsura muzicală : 2/4, melodie proprie.
Tempo : repede.

https://biblioteca-digitala.ro

TROACA

Regiunea : Craiova
Raionul : Băileşti
Comuna : Giubega
Informator : V. Nicola
Cules : V. Proca-R. Weiss



https://biblioteca-digitala.ro

Descrierea jocului

Jocul Troaca însumează prin conţinut şi formă toate caracterele jocului oltenesc. Dinamica lui, tehnica paşilor, ţinuta jucătorilor se integrează în stilul specific oltenesc. Este unul din jocurile cele mai repezi şi se joacă numai de către bărbaţi cu precădere la petreceri.

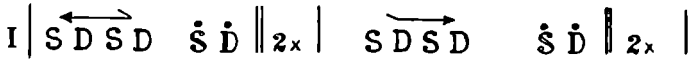
Jocul are trei părţi dintre care prima parte se execută la început şi la mijloc, adică se repetă după partea a doua.

Partea I-a

Fig. 1

Cuprinde 16 măsuri muzicale. Primele 8 măsuri se execută în deplasare pe linia cercului spre stînga, avînd corpul orientat jumătate la stînga (spre punctul 8). Fig. 1.

NOTAŢIA PĂRŢII I-a



Formula ritmică a paşilor

Măsura I-a.
Pătrimea 1-a — Pas cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a — Pas cu piciorul drept.

Măsura II-a.
Pătrimea 1-a — Pas cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a — Pas cu piciorul drept.

Aceşti patru paşi se execută ca o alergare în paşi mărunţi.

Măsura III-a. — Pas sărit pe piciorul stîng pe durată de doime, concomitent cu ridicarea piciorului drept îndoit înainte.

Măsura IV-a. — Pas sărit pe piciorul drept pe durată de doime, concomitent cu ridicarea piciorului stîng îndoit înainte.

Măsurile V-a, VI-a, VII-a, VIII-a. — Repetă mişcările din măsurile I-a—IV-a.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsurile IX—XVI.

Fig. 2

Se execută în deplasare pe linia cercului în sens invers acelor ceasornicului mergînd înapoi, cu corpul orientat spre punctul 8. (Fig. 2)

Măsura IX-a.

Pătrimea 1-a — Pas înapoi cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a — Pas înapoi cu piciorul drept.

Măsura X-a.

Pătrimea 1-a — Pas înapoi cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a — Pas înapoi cu piciorul drept.

Acești pași se execută ca o alergare în pași mărunți.

Măsura XI-a — Pas sărit înapoi cu piciorul stîng, pe durată de doime, concomitent cu ridicarea piciorului drept îndoit înainte.

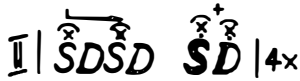
Măsura XII-a. — Pas sărit înapoi cu piciorul drept, pe durată de doime, concomitent cu ridicarea piciorului stîng îndoit înainte.

Măsurile XIII-a, XIV-a XV-a, XVI-a. Repetă mișcările din măsurile IX-a, XII-a.

Partea II-a

Cuprinde 16 măsuri muzicale. Se compune din deplasări la dreapta avînd corpul orientat înainte, spre centrul cercului (adică spre punctul 1).

NOTAȚIA PĂRȚII a II-a



Formula ritmică a pașilor

Măsura I-a

Pătrimea 1-a — Pas cu piciorul stîng încrucișat în față.
Pătrimea 2-a — Pas lateral cu piciorul drept.

Măsura II-a. — Repetă mișcările din măsura I-a.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura III-a. Pas sărit încrucişat în faţă pe piciorul stîng, pe durată de doime, concomitent cu ducerea piciorului drept dinapoi înainte (prin lateral).

Măsura IV-a. Pas sărit încrucişat în faţă pe piciorul drept, pe durată de doime, concomitent cu ducerea piciorului stîng dinapoi înainte (prin lateral), pentru a relua figura 2-a dela început.

Măsurile V-a—XVI-a. Repetă mişcările din măsurile I—IV după care revine partea I-a.

Partea III-a

Cuprinde şaisprezece măsuri muzicale. Se compune din paşi pe valori de pătrimi care realizează un desen coregrafic în formă de cerc. Corpul este orientat spre centrul cercului (spre punctul 1).

NOTAŢIA PĂRŢII a III-a

Formula ritmică a paşilor

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a — Pas încrucişat în faţă cu piciorul stîng.

Pătrimea 2-a — Pas mic lateral cu piciorul drept.

Măsurile II-a, III-a, IV-a. Se repetă mişcările din măsura I-a.

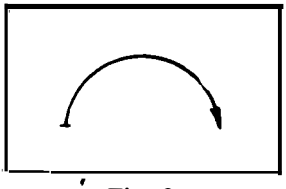


Fig. 3

În aceste patru măsuri se realizează un semicerc înainte (Fig. 3).

Măsura V-a.

Pătrimea 1-a — Pas mic înapoi oblic stînga cu piciorul stîng.

Pătrimea 2-a — Idem cu piciorul drept.

Măsura VI-a.

Pătrimea 1-a — Idem cu piciorul stîng.

Pătrimea 2-a — Idem cu piciorul drept.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura VII-a.

Pătrimea 1-a — Pas mic înainte oblic stînga cu piciorul stîng.

Pătrimea 2-a — Idem cu piciorul drept.

Măsura VIII-a.

Pătrimea 1-a — Idem cu piciorul stîng.

Pătrimea 2-a — Idem cu piciorul drept.

Măsurile V-a, VI-a, VII-a, VIII-a

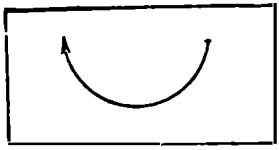


Fig. 4

Realizează al doilea semicerc, cel spre spate (Fig. 4).

Măsurile IX—XVI — se repetă întreaga figură.

EXPLICAREA SEMNELOR PENTRU NOTAREA DANSURILOR FECIOREŞTI

Litera delta înseamnă în notaţia de faţă lovitură cu palma dreaptă pe piciorul drept.
Litera sigma înseamnă lovitură cu palma stîngă pe piciorul stîng.

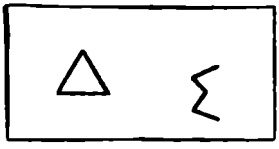


Fig. 162

Literele mari delta şi sigma înseamnă că bătaia palmei pe picior are durată de pătrime (fig. 162).

Literele delta şi sigma cu una din laturi dublate înseamnă că bătaia se face pe durată de doime (fig. 163).

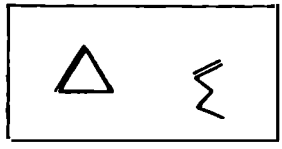


Fig. 163

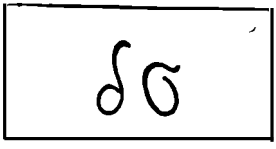


Fig. 164

Literele delta şi sigma mici înseamnă că bătaia se face pe durată de optime. Acestea sînt cele mai obişnuite şi mai frecvente bătăi (fig. 164).

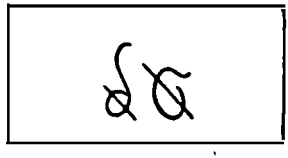


Fig. 165

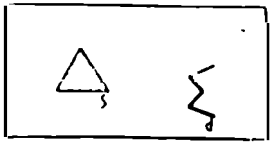


Fig. 166

Litera delta cu un «s» mic aplicat dedesubt arată că palma dreaptă loveşte piciorul stîng.

Litera sigma cu un «d» mic aplicat dedesubt arată că palma stîngă loveşte piciorul drept (fig. 166).

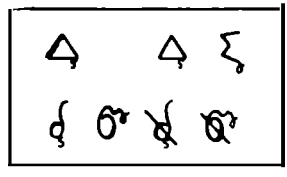


Fig. 167

Literele anexe mici care arată că bătaia se face pe piciorul opus se aplică în acest fel la toate valorile de timp (fig. 167).

https://biblioteca-digitala.ro

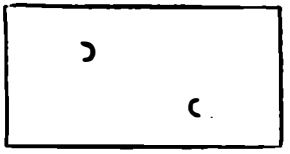


Fig. 168

Pocnirea degetelor mîinii drepte.

Pocnirea degetelor mîinii stîngi (fig. 168).

Pocnirea degetelor ambelor mîini deodată (fig. 169).

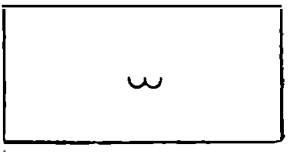


Fig. 169

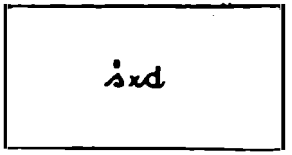


Fig. 170

Semnul X pus între literele care arată mișcările, înseamnă forfecarea picioarelor prin săritură, în cazul de față: bătaie pe stîngul, apoi ridicarea succesivă a piciorului drept și stîng înainte sus și aterizarea pe dreptul cu alăturarea stîngului (fig. 170).

Poziția inițială a corpului stînd (drepți). Indoirea laterală a corpului la stînga și la dreapta. Liniuțele mici se pun cînd este cazul pentru a indica unde este orientat capul (fig. 171).

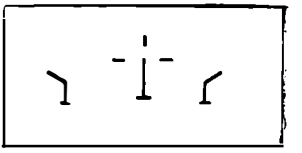


Fig. 171

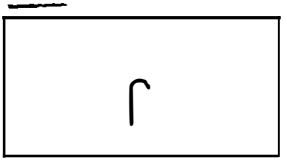


Fig. 172

Corpul aplecat înainte. Această poziție permite ca bătăile să se poată face pe toate segmentele picioarelor și chiar pe pămînt (fig.172).

Arcuirea trunchiului spre spate (fig. 173).

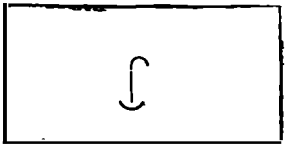


Fig. 173

Întrucît picioarele pot fi lovite în locuri diferite, segmentele picioarelor au fost numerotate în felul următor:

Coapsa cu nr. 1.
Gamba cu nr. 2.
Laba cu nr. 3.

Fiecare segment poate fi lovit pe partea anterioară, pe partea posterioară și pe părțile laterale la stînga și la dreapta sa. (Segmentele sînt considerate ca privite de sus de către executant, deci de ex: pentru piciorul drept, *stînga înseamnă partea dinăuntru, iar dreapta partea dinafară, iar pentru piciorul stîng, invers*).

Numerele 1, 2, 3 care indică segmentele piciorului coapsa, gamba și laba e aplică lîngă literă în așa fel ca să se distingă și partea pe care se face bătaia.

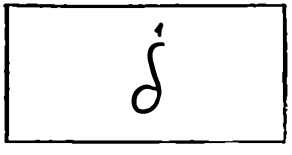


Fig. 174

Numărul așezat deasupra literei marchează partea din față. Exemplu:

Palma dreaptă lovește coapsa dreaptă pe partea din față (fig. 174).

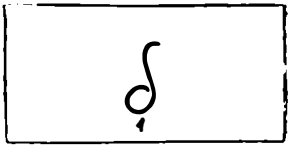


Fig. 175

Numărul așezat dedesubtul literei marchează spate. Palma dreaptă lovește coapsa dreaptă pe partea din spate fig. 175).

https://biblioteca-digitala.ro

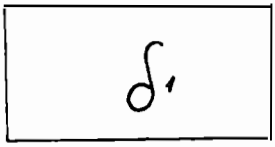


Fig. 176

Numărul aşezat la dreapta literei marchează dreapta piciorului.

Palma dreaptă loveşte coapsa dreaptă pe partea dreaptă (lateral externă) (fig. 176).

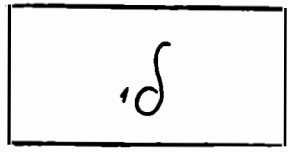
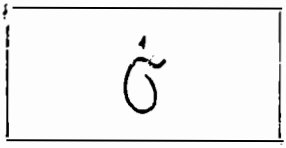


Fig. 177

Numărul aşezat la stînga literei marchează partea stîngă a piciorului.

Palma dreaptă loveşte coapsa dreaptă pe partea stîngă (dinăuntru) (fig. 177).



Eig. 178

Palma stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea din faţă (fig. 178).

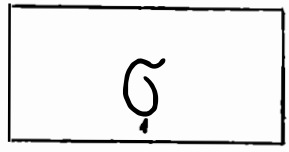


Fig. 179

Palma stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea din spate (fig. 179).

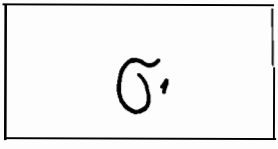


Fig. 180

Palma stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea dreaptă (dinăuntru) (fig. 180).

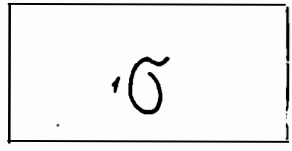


Fig. 181

Palma stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea stîngă (lateral externă) (fig. 181).

După acelaşi principiu se vor nota şi loviturile aplicate pe celelalte segmente, adică pe gambă şi pe labă, deasemenea şi loviturile aplicate pe piciorul opus.

Palma dreaptă loveşte laba stîngă pe partea dinăuntru prin îndoirea genunchiului stîng înapoi (fig. 182).

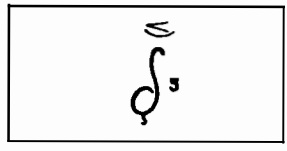


Fig. 182

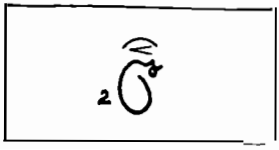


Fig. 183

Palma stîngă loveşte gamba dreaptă pe partea stîngă (dinăuntru) prin îndoirea genunchiului drept înainte (fig. 183).

Ambele palme lovesc în acelaşi timp labele pe partea lor dinăuntru în săritură cu îndoirea genunchilor în faţă (fig. 184).

Pentru mărimea unghiurilor pe care le execută membrele corpului în realizarea figurilor fecioreşti, nu am întrebuinţat semne speciale, deoarece ele diferă dela individ la individ, proporţional cu lungimea pîrghiilor, precum şi cu gradul de tehnicitate al jucătorilor.

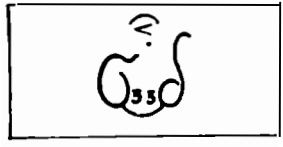


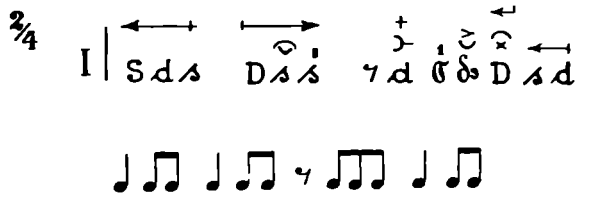
Fig. 184

În continuare dăm o figură (pont) de dans fecioresc din comuna Viştea-Făgăraş în notaţia stenografică şi descriptivă.

Figura se compune din două părţi: I. — plimbarea şi II. — pontul.

https://biblioteca-digitala.ro

Plimbarea



Măsura I-a. Corpul este orientat spre punctul 3. Paşii se deplasează spre punctul 7.

Optimea 1-a } Pas înapoi cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 2-a }
Optimea 3-a Pas înapoi cu piciorul drept.
Optimea 4-a Pas înapoi cu piciorul stîng.

Măsura II-a. Corpul şi paşii orientaţi spre punctul 3.

Optimea 1-a } Pas înainte cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 2-a }
Optimea 3-a Bătaie ştearsă înainte cu tocul piciorului stîng.
Optimea 4-a Pas accentuat înainte cu piciorul stîng.

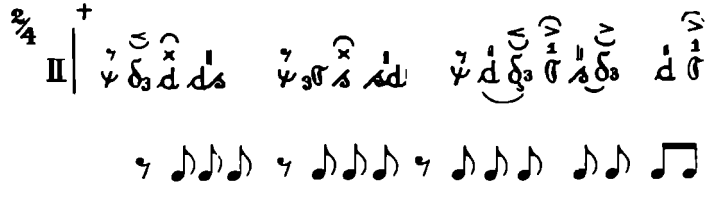
Măsura III-a. Se execută pe loc avînd faţa spre punctul 1.

Optimea 1-a Pauză.
Optimea 2-a Pinten pe podea cu piciorul drept.
Optimea 3-a Palma stîngă loveşte coapsa stîngă în faţă.
Optimea 4-a Palma dreaptă loveşte laba dreaptă pe partea dinafară prin îndoirea genunchiului drept înapoi.

Măsura IV-a.

Optimea 1-a } Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept, pe durată
Optimea 2-a } de pătrime.
Optimea 3-a Pas înapoi (spre punctul 7) cu piciorul stîng concomitent cu orientarea corpului spre punctul 3.
Optimea 4-a Pas inapoi cu piciorul drept.

Pont



Măsura I-a. Pontul se execută pe loc, avînd corpul orientat spre punctul 1.

Optimea 1-a Bătaia palmelor.
Optimea 2-a Palma dreaptă loveşte laba dreaptă în afară, prin îndoirea genunchiului înapoi.
Optimea 3-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept.
Optimea 4-a Bătaie cu ambele picioare.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura II-a.
Optimea 1-a Bătaia palmelor.
Optimea 2-a Palma stîngă loveşte laba stîngă înafară, prin îndoirea genunchiului înapoi.
Optimea 3-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul stîng.
Optimea 4-a Bătaie cu ambele picioare.

Măsura III-a.
Optimea 1-a Bătaia palmelor.
Optimea 2-a Bătaia cu talpa piciorului drept, concomitent cu lovirea labei stîngi pe partea dinăuntru cu palma dreaptă prin îndoirea genunchiului înapoi (croisé).
Optimea 3-a Palama stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea din faţă prin îndoirea genunchiului înainte.
Optimea 4-a Pas accentuat pe loc cu piciorul stîng, concomitent cu lovirea labei drepte cu palma dreaptă în afară prin îndoirea genunchiului înapoi.

Măsura IV-a.
Optimea 1-a Pas accentuat pe loc cu piciorul drept ca o bătaie pentru săritură.
Optimea 2-a Palma stîngă loveşte coapsa stîngă pe partea din faţă prin îndoirea genunchiului înainte şi sus.
Optimea 3-a Pas pe loc cu piciorul stîng ca o cădere din săritură, concomitent cu ridicarea piciorului drept apoi stîngul întins înainte (foarfec), pînă la 90° şi lovirea gambei drepte pe partea dinăuntru cu palma dreaptă.
Optimea 4-a Căderea piciorului drept la poziţia iniţială şi alăturarea stîngului (care nu se mai notează fiind obligată).

În continuare dăm un tabel al semnelor de notare a mişcărilor din dansurile fecioreşti.

О МЕТОДЕ НОТАЦИИ РУМЫНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Глава V этого очерка является последним разделом труда «Метод нотации румынских народных танцев».

В этой главе излагается сама система полной и скорой записи народных танцев. Система основывается на буквах и условных знаках, указывающих: сегменты тела, исполняющие движение, продолжительность, направление и характер движений.

Эта нотация, испытанная в течение нескольких лет хореографическим отделом Института Фольклора, оказалась полезной и удовлетворительной для научной работы

METHOD OF NOTATION OF ROUMANIAN DANCES

This is the fifth and last chapter of the study on the method of notation of Roumanian folk dances. It contains a full analysis of the system used by the author to ensure a complete and speedy notation of folk-dances. The system is based upon letters and conventional symbols, indicating the segments of the body executing the movements, and their respective duration, direction and character.

This method of notation applied for over a number of years, by the choreographic department of the Roumanian Folklore Institute has proved valuable in satisfying the scientific requirements of its research activity.

https://biblioteca-digitala.ro

MIȘCĂRILE DIN DANSURILE FECIOREȘTI

Mișcarea mîinilor	Durata				Segment 1 Coapsa				Segment 2 Gamba				Segment 3 Talpa			
	1/2	1/4	1/8	1/16	Față	Spate	Dreapta	Stînga	Față	Spate	Dreapta	Stînga	Față	Spate	Dreapta	Stînga
Mîna dreaptă bate piciorul drept																
Mîna dreaptă bate piciorul sting																
Mîna stîngă bate piciorul sting																
Mîna stîngă bate piciorul drept																

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECUL SATULUI

IOAN JAGAMAS

În anul 1954, cu prilejul unei cercetări de muzică populară maghiară făcută de secția Cluj a Institutului de Folclor, în împrejurimile Reghinului (Szászrégen), am întîlnit printre altele și o melodie cu caracter vechi, interpretată într-un mod caracteristic. Populația o numește simplu « cîntecul satului ». Este demnă de atenție însăși simpla ei denumire, care ne indică rolul important al acestui tip melodic. O cunoaște tot satul, fiind cîntată deopotrivă atît de tineri cît și de bătrîni.

Cîntăreții, atunci cînd o cîntă, aleg la infinit din repertoriul tradițional de versuri de dragoste și cătănie, din versurile mai vechi de opt silabe, ale satului, care apar pe aceeași melodie ca un șirag de mărgele.

Pe lîngă faptul că este o melodie populară nelegată de vre-un prilej, ea este totodată și melodia tradițională a obiceiurilor legate de recrutare. Încă și astăzi flăcăii care pleacă la armată o cîntă pe textele care încep cu « Seprik az erdei utat » («Se mătură drumul din pădure »), « Megjött már a parancsolat » («A venit ordinul »), «Kijött már a parancsolat» («A sosit ordinul ») sau « Kossuth Lajos azt üzente » (« Kossuth Lajos ne-a trimis vorbă »).

O femeie originară din Aluniș (Magyaro) care în prezent locuiește la Mureș Mort (Holtmaros) a interpretat această melodie cu textul « La legatul conciului » (« Konytyolo »), ca un cîntec de nuntă.

Pe baza celor de mai sus, « cîntecul satului » îndeplinește în tradiția populară a trei localități învecinate (Aluniș, Mureș Mort și Porcești) un rol deosebit de însemnat. El figurează atît ca un cîntec nelegat de prilej, cît și ca un cîntec care s-a integrat organic în obiceiurile de recrutare. În sfîrșit, uneori el răsună și la nuntă, de pe buzele femeii care îmbracă mireasa (« nyüszöasszony »), în momentul în care miresei i se face conciul [1].

Această melodie este cîntată întotdeauna în grup. La interpretarea variantei complete de 6 rînduri melodice, pe care o avem în culegerea noastră, primul și al patrulea rînd melodic sînt cîntate de către « cel care începe cîntecul » (« énekkezdö »), al doilea — al treilea și al cincilea — al șaselea sînt cîntate de grup. Forma aceasta de alternare regulată a cîntecului solo și a celui în grup nu a fost cunoscută pînă acum folcloristicii muzicale maghiare[2].

[1] Notăm aici că la Aluniș la legatul conciului textul « Bőg a bárány » («Plîngi mioară ») se cîntă și pe o altă melodie.

[2] Denumirea de « Cîntecul satului » (« falu notája ») am întîlnit-o deocamdată doar în acea regiune în trei sate.

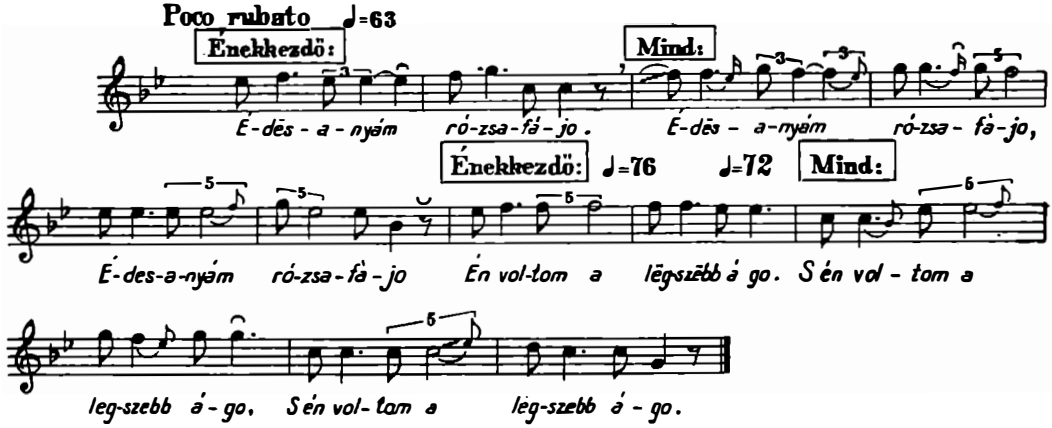
https://biblioteca-digitala.ro

Într-o strofă muzicală sînt folosite în total două versuri din text, care se repetă. Şi în folosirea textului putem vedea păstrarea unei practici mai vechi.

Azi încă nu ştim cît de veche este melodia acestui cîntec şi dacă modul ei de interpretare a avut sau nu particularităţile de acuma. De asemenea, nu putem da un răspuns satisfăcător nici la întrebarea dacă melodia şi modul ei specific de interpretare au amîndouă origine comună. După cum îşi amintesc locuitorii cei mai vîrstnici din regiune, această formă de interpretare au moştenit-o din moşi-strămoşi, împreună cu melodia, cu folosirea textului şi cu denumirea lui cu tot.

După părerea unanimă a informatorilor noştri din Aluniş, Mureş Mort şi Porceşti, acest obicei a existat şi acum 70 — 80 de ani. Numai cercetările viitoare vor putea răspunde la întrebarea dacă « cîntecul satului », cu textele sale numeroase, cu forma sa de interpretare — dialogul « celui care începe cîntecul » cu grupul — reprezintă o moştenire tradiţională sau este o preluare a vre-unui obicei străin [3].

«Cîntecul satului» (melodia cu 3 versuri).



Un informator din Porceşti declară — în legătură cu « cîntecul satului » — că « cîntecele vechi merg toate pe o singură melodie ». Adică, aceasta ar putea să însemne că toate textele populare vechi se cîntă pe această melodie. O astfel de părere e puţin exagerată. În orice caz, ea ne clarifică asupra bogăţiei de texte a « cîntecului satului », asupra variabilităţii acestora [4].

Este posibil ca în timpurile mai îndepărtate, pe o treaptă mai veche a culturii, în acea regiune, majoritatea textelor de 8 silabe să fi fost cîntate pe melodia « cîntecului satului ». Béla Bartók în lucrarea sa « Muzica noastră populară şi muzica populară a popoarelor vecine » (Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje) spune de pildă, referitor la comoara de melodii a unui sat bihorean, că « în medie abia se găsesc 40 — 50 de melodii dar şi acestea seamănă foarte mult între ele ». În satele ungureşti nu mai găsim astfel de situaţii străvechi, dar este probabil că la Aluniş comoara de azi, de multe sute de melodii, să fi fost mult mai mică, mai de mult, pe o treaptă mai veche a culturii populare. Şi « cîntecul satului » este produsul unei astfel de culturi străvechi.

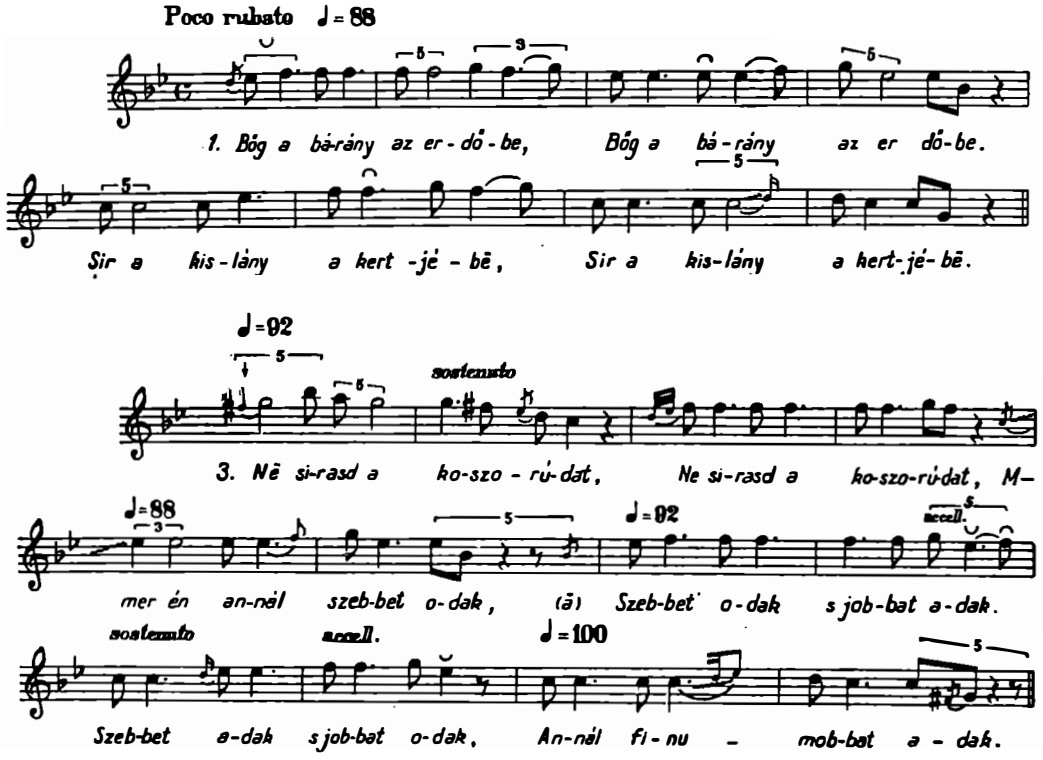
[3] După comunicarea folcloristului muzical din Ungaria, Kiss Lajos: « la slovaci acest fel de interpretare, denumit « *pripjev* », este obişnuit ».

[4] Deocamdată n-am întîlnit vre-o variantă de text a cărui vers să nu fie de 8 silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă acum s-au găsit 11 variante ale acestei melodii. În afară de una singură, cîntată la fluier, toate celelalte se cîntă cu text poetic. În culegerea secţiei Cluj a Institutului de Folclor există 3 variante dela Aluniş, 3 dela Mureş Mort şi 5 dela Porceşti. Deosebiri esenţiale între sunetele melodiilor variantelor abia se pot semnala. În varianta pe care se cîntă textul « la legatul conciului », o deosebire evidentă se poate observa la începutul rîndului al 3-lea melodic.

«Bög a bárány». (Plîngi mioară).



În schimb numărul rîndurilor melodice este destul de variat. În afară de formele de 6, 5, 4 şi 3 rînduri melodice, într-un caz numărul rîndurilor melodice variază dela o strofă la alta, iar în alt caz strofele 1 şi 2 au patru rînduri melodice în timp ce strofa 3-a are 6 rînduri melodice. (Vezi cîntecul « La legatul conciului »). Toate variantele de 3 rînduri melodice, fără excepţie, sînt antecedentele melodiilor de 6 rînduri, — cu alte cuvinte sînt jumătăţi de melodie. La variantele de 4 rînduri melodice sînt omise rîndurile melodice 1 şi 4 ale melodiilor de 6 rînduri, iar la cele de 5 rînduri melodice este omis rîndul melodic 4. Avem doar un singur exemplu de melodie în care numărul rîndurilor melodice variază dela o strofă la alta şi pe care, deocamdată, trebuie să-l privim cu rezervă. S-ar putea demonstra, cu mai multe date autentice, supoziţia că avem de a face cu un sistem de interpretare improvizatoric mai vechi sau cu o interpretare greşită. În afară de variantele din cele 3 sate vecine, alte variante nu se ivesc nici în publicaţiile de folclor maghiar nici în colecţia secţiei Cluj a Institutului de Folclor.

https://biblioteca-digitala.ro

Este adevărat însă că unele asemănări mai mici — mai mult asemănări care privesc cîte un fragment al melodiei — se pot remarca în cîteva melodii din cîmpie şi în antecedentul unei melodii din Viştea-Cluj (Magyarvista). În parte, ne aminteşte de tipul melodiilor de jale («jaj — nota») din Cîmpie.

Dintre cîntecele populare ale altor popoare, care ne sînt accesibile din publicaţii — un cîntec ciuvaş seamănă într-un mod surprinzător cu « Cîntecul satului»[5].

«Cîntecul satului» — dedesubt varianta «ciuvaşă».

În cele două melodii aşezate una sub alta, conturul melodic este aproape identic şi numărul sunetelor care coincid este frapant de mare. (Sunetele identice le-am menţionat prin linii punctate). Pe lîngă asemănări se pot remarca şi deosebiri. Ritmul străvechi de optimi al melodiei ciuvaşe se transformă în melodia maghiară într-un ritm de pătrimi cum se întîmplă de obicei în acest caz, ritmul de bază, în urma augmentării, devine ritm punctat. Este interesant că ritmul de cadenţă al antecedentului este identic în ambele melodii (aici şi în melodia ciuvaşă ritmul este punctat). Luate în esenţa lor, tipurile de bază ale celor două melodii sînt foarte apropiate: între mişcarea de optimi şi de pătrimi nu este decît o deosebire de tempo.

Exemplul unguresc, în afară de augmentarea ritmului, se lărgeşte şi ca întindere. Atît antecedentul cît şi consecventul său se compun din cîte 3 rînduri melodice izometrice de 8 silabe. Mişcarea curgătoare, de un suflu mai scurt a melodiei ciuvaşe, se grupează mai precis, într-o formulă ritmică anumită, numai la cezura principală. Adică, melodia se compune din 2 rînduri melodice cu ritmul caracteristic dansurilor maghiare de porcari « Kanásztánc» (colomeica) şi doar ritmul de cadenţă al antecedentului se deosebeşte de formula ritmică obişnuită de cadenţa dansurilor maghiare de porcari. Lărgirea melodiilor maghiare provine poate din repetarea unor sunete. Acest lucru se poate deduce din observarea acelor locuri unde, sub notele melodiei maghiare, lipsesc în melodia ciuvaşă notele corespunzătoare. Se poate astfel vedea că în majoritatea cazurilor este vorba de repetarea aceleiaşi note. S-ar putea însă să fie şi un alt mod de schimbare între cele două melodii.

[5] Kodály Z.: Ötfoku zene — Caiet IV nr. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Scara melodiei ciuvaşe este o scară pentatonică anhemitonică. În varianta maghiară nu este decît o singură dată o notă de umplere (re[2] din ultima măsură), care nu estompează pentatonismul, deşi figurează pe un timp accentuat primind şi o silabă aparte. Nici deosebirea finalei nu poate fi considerată ca o deosebire esenţială, deoarece chiar şi printre melodiile maghiare, variantele pot avea finale deosebite. Iar acolo unde pentatonismul este încă în plină înflorire, finala este şi mai puţin legată de un singur sunet (cf. constatarea lui Z. Kodály).

Deosebirile enumerate mai sus nu prea pot infirma înrudirea melodică (variantă melodică) ce reiese din identităţile şi asemănările remarcate. Acestea ne indică mai curînd timpul îndelungat ce s-a scurs de la ruperea ungurilor de strămoşii poporului ciuvaş (aproximativ în sec. al VIII-lea). Probabil că pe acea vreme deosebirile au fost mult mai mici.

Din compararea melodiilor putem stabili deocamdată că între cele două melodii există o legătură strînsă. De aici ne apare ca probabilă proveniența melodiei de la strămoşii poporului ciuvaş anume dela poporul străvechi turco-bulgar. O asemenea posibilitate a existat din plin în sec. V-VIII, în timpul convieţuirii ungurilor cu aceştia [6].

Pentru clarificarea definitivă a originei « cîntecului satului » nu este însă suficient un singur document ciuvaş. De aceea, în locul unor concluzii definitive, nu putem decît să constatăm deocamdată că melodia aceasta are un trecut de cel puţin o mie şi cîteva sute de ani. Din păcate nu avem nici o informaţie despre modul de interpretare şi despre rolul melodiei ciuvaşe în tradiţia populară ciuvaşă. Nu ştim dacă forma aceasta variabilă de interpretare a «cîntecului satului» se găseşte sau nu la poporul ciuvaş şi poate şi la alte popoare orientale. Iar dacă se găseşte nu ştim dacă acest mod de interpretare se leagă numai de o anumită melodie sau de anumite melodii, sau dacă el se poate adapta, după dorinţă, oricărei alte melodii. Cînd vom avea date precise referitoare la aceste probleme, se va putea decide poate dacă melodia şi modul de interpretare a « cîntecului satului » îşi au origina în acelaşi izvor sau dacă au venit din direcţii diferite şi dacă au pătruns în tradiţia populară maghiară în timpuri diferite. Dar pînă cînd în cercetările de folclor nu se vor desvolta legături internaţionale rodnice, care să asigure prima condiţie pentru posibilitatea clarificării unei astfel de probleme şi ale altora asemănătoare, trebuie să descoperim prin cercetările noastre locale, răspîndirea melodiei şi a modului de interpretare a « cîntecului satului ».

ПЕСНЬ ДЕРЕВНИ

Экспедиция, проводившая в 1954 году исследования в трех селах в окрестностях города Регин (Венгерская автономная область), записала мелодию, известную всем сельчанам. Ее поет наравне как молодежь, так и старшее поколение. Мелодия эта не прикреплена к какому-либо обряду или определенному тексту. На нее кладут любовные, рекрутские, свадебные и другие тексты. Люди называют ее «Песней деревни».

Помимо ее общеизвестности, мелодия эта отличается особой формой исполнения: поется она всегда группой, причем хор вступает после сольного запева. Такая форма до сих пор была незнакома венгерской фольклористике.

[6] Exemple de melodii comune putem găsi şi în volumul lui Kodály Z.: « A magyar népzene » Budapesta 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

Степень древности этой мелодии неизвестна, как неизвестно, было ли ее исполнение всегда таким же, как и теперь. Люди, от которых ее записали, говорили, что унаследовали ее в таком виде от прадедов и что в старину на нее пелись все восьмисложные стихотворные тексты.

Насколько нам известно до сих пор, эта мелодия не имеет других вариантов, кроме тех 11, которые были записаны в окрестностях города Регина. Поразительно сходство «Песни деревни» с чувашскими напевами. Эта близость наводит на мысль об общности их происхождения. Такая вещь возможна, если подумать, что в V—VIII веках венгры проживали вместе с предками чувашской народности, а именно с древними тюрко-болгарами.

Это, конечно, гипотеза, которая говорит за то, что «Песнь деревни» появилась более 10 веков назад.

THE VILLAGE SONG

During an investigation made in 1954 in three villages lying in the vicinity of the city of Reghin, an original tune sung by both old and young members of the village, was collected.

This melody, which is not associated with any specific occasion or text, is used indiscriminately as the musical accompaniment to every kind of love verses, recruitment and wedding songs. The people call it "the village song".

Not only is this tune known to everybody, but it is peculiar by its manner of interpretation being always sung in a group, first by the soloist and then continued by the others. This manner of singing is unknown to Hungarian folklore.

The age of this melody has not been traceable, so far, nor whether the present manner of interpretation had the same peculiarities in former times. The informants claim to have inherited it from their ancestors and state that in the past, every eight syllable text was sung with this tune.

This tune has, as far as we know, no other Hungarian variants except the eleven versions that have been collected around Reghin. The similarity between the "village song" and a "tchuvash" melody is so striking that it leads one to surmise the possibility of a common origin. This view might the more readily be held, remembering that in the V—VIII centuries, the Hungarians lived together with the "tchuvash" population, the ancient stock of the present Turko-Bulgarian people

This would thus warrant the assumption of the over 1000 year existence of the "village song".

https://biblioteca-digitala.ro

O POETĂ POPULARĂ: VERONICA GĂBUDEAN

ŞTEFANIA GOLOPENŢIA

Pe Veronica Găbudean am cunoscut-o în serile lunii ianuarie 1939.

Parcă văd şi acum casa de lîngă Cişmigiu unde stăteam cu chirie. Femeia de serviciu a gazdei mele, o fată voinică, albă şi rumenă la faţă, cam de vreo 18—19 ani, trebăluia şi prin camera mea. Scriam pe atunci la un studiu privind folclorul unui sat din Ţara Oltului. Pe masa mea de lucru stăteau grămădite sute de fişe.

— Ieri am citit o « cîntecă » pe una din foile dv. şi mi-a plăcut — mi-a spus într-o zi Veronica.

Şi astfel au început convorbirile mele din serile lunii ianuarie 1939, cu poeta populară Veronica Găbudean.

După ce termina treaba la stăpîni, venea la mine în cameră şi-mi povestea, mai mult în versuri decît în proză, viaţa ei. Am strîns atunci de la ea, în două carnete mari, peste 1300 de versuri.

I-am promis că i le voi publica. Cu obrajii mai rumeni ca de obicei, m-a privit zîmbind cu oarecare neîncredere. A sosit acum vremea să mă achit, măcar în parte, de această veche promisiune.

În foile îngălbenite ale celor două carnete din faţa mea se oglindeşte viaţa la stăpîni a unei fete tinere din Ardeal, care-şi petrecea zilele departe de satul horelor şi şezătorilor.

Sînt convinsă azi că serile acelea petrecute cu mine i-au ţinut, palid de tot, locul şezătorilor de dorul cărora tînjea.

În luna martie a aceluiaşi an m-am mutat din casa aceea. De atunci, n-am mai văzut-o pe tînăra mea informatoare. Păstrez însă, pînă astăzi, convingerea de neşters că n-ar fi trebuit s-o pierd din vedere.

★

După spusele ei, s-a născut în anul 1920 în satul Şchiopi din jud. Turda (astăzi raionul Turda). Părinţii ei erau originari dintr-un alt sat, din Sărmatin. Vînduseră ce aveau acolo şi « cumpăraseră aici unde pămîntul era mai ieftin ». Tatăl ei fusese căsătorit de două ori. Cu prima soţie avusese cinci copii, iar cu a doua numai unul — pe Veronica.

La vîrsta de doi ani, i-a murit mama, iar în 1934 — tatăl.

Rămasă orfană de mamă, a fost crescută de bunica ei dinspre mamă, Hirean Uliana, căreia i-a şi spus « mamă » ori « maică »... În 1936, i-a murit şi bunica.

https://biblioteca-digitala.ro

De nouă ani muncește « în servici », spunea ea. A fost un an servitoare în satul Surtuc, un alt an în satul Plăieşti, trei ani chiar la ea în sat, iar de patru ani era la Bucureşti.

Aici în Bucureşti erau cam vreo 56 de persoane (unii căsătoriţi) de prin părţile ei, cei mai mulţi fiind însă din satul ei, din Şchiopi. Fetele veneau de mici, de la 12—14 ani, ca « să-şi facă haine », căci « la noi se poartă rochie de mătase, de crep de şin, de libertină ».

Cu banii agonisiţi ea şi-a cumpărat şi « un pămînt » în satul său.

Ştia să citească şi să scrie. Şcoală a învăţat însă puţină: n-a făcut nici două clase primare complete. În clasa întîi n-a avut « nici carte de citire şi nici tăbliţă »... « Nu să omorau ai noştri să mă trimeată la şcoală ». S-a prezentat totuşi la examen. A întrebat-o « despre o poezie de clasa a III-a »: a spus-o şi a trecut clasa.

În clasa a II-a, i-au cumpărat cărţi, dar au durut-o ochii şi nu s-a mai dus la şcoală. A mai citit acasă de pe cărţile de clasa a III-a şi a IV-a pe care i le-a dat o verişoară de-a ei precum şi de pe cartea « Costandin şi Elena », ajutată fiind de unchiul ei.

Bunica o punea să-i citească de pe nişte cărţi de rugăciuni de ale ei.

Cît a fost « servitoare » în sat, seara — cînd se întorcea acasă — unchiul ei o punea să citească. Nu învăţase însă să scrie. În 1935, cînd a venit în Bucureşti, a dat unei fete să-i scrie « cartea » (scrisoarea). Pe urmă însă, dîndu-şi seama că « e rău să-i spui tot altuia », a luat « o hîrtie albă », şi a scris: « Aveam atunci 14 ani », spunea ea... « Litere mari n-am ştiut pînă aici ».

În Bucureşti a mai citit « Cartea lui Gruia ».

Îşi amintea cu deosebită duioşie de poveştile cu « Alexandru Împăratu » pe care i le spunea bunicul ei în sat, ca să-şi mai omoare necazul că el trăieşte, în timp ce cele două fete ale lui, « putrezeau în pămînt ».

De cînd a venit la Bucureşti, numai într-o vară nu s-a întors acasă. — « Iarna mai e cum mai e în Bucureşti, dar vara — cînd ştiu că e timpul lucrului... la sapă, la săcere... nu mai pot sta. Trebă să mă duc! »...

Acolo în sat avea pămînt, iar ca rude apropiate îi mai rămăsese familia unchiului său.

Aici în Bucureşti avea două surori vitrege — una măritată şi alta nu — două verişoare şi pe fratele mătuşii ei.

Multe aspecte ale vieţii ei au prins însă pentru mine contur mai precis din versurile pe care ea mi le-a spus.

Felul în care a ştiut să adapteze vechile cîntece ale regiunii sale de baştină la viaţa ei, amplificîndu-le uneori cu crîmpeie de creaţie proprie, dovedeşte că literatura populară — ca orice adevărată literatură — are un vădit caracter realist. Astfel, adevărul artei ca reflectare a vieţii, îşi găseşte în versurile comunicate de Veronica Găbudean o modestă confirmare în plus.

★

Înainte de a vedea felul în care « cîntecele » ei îi oglindesc viaţa, trebuiesc făcute încă unele lămuriri.

În serile lunii ianuarie 1939, stînd de vorbă cu Veronica Găbudean, mi-am dat seama pe viu de falsitatea cîtorva credinţe teoretice legate de literatura populară.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, în general, cercetătorii din trecut căutau folclorul în primul rînd la sate, în gura celor bătrîni care nu se depărtaseră prea mult de locul lor de baştină, adevăraţi stîlpi ai tradiţiei literare din locul respectiv.

S-a socotit de asemenea că cei plecaţi la oraş, odată ieşiţi din sat, rup legătura cu rosturile spirituale ale acestuia, întrerup deci creaţia folclorică ce nu-şi are menirea decît în viaţa satului.

Şi deodată, în faţa mea, în plin Bucureşti, la cinci ani după plecarea ei din sat, se găsea o fată ce reprezenta un întreg repertoriu liric al unei regiuni ardelene. « Cîntecele » pe care ea mi le-a comunicat nu interesează însă numai prin cantitatea şi frumuseţea lor literară, ci mai cu seamă prin rostul pe care acestea îl aveau în viaţa ei. Aici, în plin oraş, folclorul continua să-şi exercite funcţiunea lui socială, Veronica Găbudean făcea cîntecele să vorbească despre viaţa ei, despre tristeţile şi năzuinţele ei. Cu cei din sat vorbea în versuri, prin scrisori, ca şi cum i-ar fi avut alături.

Într-adevăr, din ziua în care ea a descoperit că poate să scrie singură, legătura cu satul din care s-a desprins, s-a adîncit în loc să se micşoreze.

Prin prezenţa ei nelipsită la muncile din timpul verii, legătura ei cu folclorul satului s-a păstrat aproape neîntreruptă, fixîndu-i în acelaşi timp cu precizie şi culoare oamenii şi locurile dragi de acolo.

În restul anului, întîlnirile cu grupul celor 56 de prin părţile lor, întîlniri care aveau loc — după spusele ei — duminica, într-o cîrciumă de pe Bulevardul Maria (numele de atunci) reprezentau pentru ea alt prilej de cufundare în tradiţia melodică şi poetică a regiunii sale. Deşi ea personal mărturisea că nu participa la joc, îi privea însă dansînd şi îi asculta cîntînd pe cei dinspre Alba Iulia, Tg. Mureş, Bihor.

Satul lor, aşa de depărtat cum era, exercita — prin numărul mare al celor aflaţi în Bucureşti — chiar anumite constrîngeri morale asupra lor mărindu-le astfel oarecum solidaritatea cu el. Acest lucru mi l-a exprimat ea în cuvintele: « De la noi sînt foarte mulţi şi *trebă să fie altfel*... De la noi din sat nu-s haimanale pentrucă sînt mulţi. Dacă mă văd, mă spun acasă şi să-ngrijăşte».

Acest mod, oarecum naiv, de a se mîndri cu buna purtare a celor din Şchiopi, ne lasă să vedem că de fapt aici, în Bucureşti, trăia în mic ceva din atmosfera satului lor. Nu trebuie să uităm că, duminica, ei îşi comunicau conţinutul scrisorilor primite, vorbind despre toate întîmplările din satul lor... « Eu nu m-aş duce acolo — spunea ea — dacă n-ar fi mulţi din satul nost...! »

În scrisorile trimise de ea în sat, Veronica Găbudean întrebuinţează două feluri de a se exprima. Întîmplările obişnuite, ea le scrie în proză, de obicei la începutul şi la sfîrşitul scrisorii. Cînd este însă vorba de sentimentele ei de tristeţe, singurătate, dor, ea inserează în corpul scrisorii versuri în care aceste sentimente s-au cristalizat de veacuri, într-o formă artistică, versuri pe care ea însă le adaptează măiestrit la starea ei proprie sufletească. Transcriu mai jos una din aceste scrisori:

« Dumisale Muntean Susană. Predată în 11 ianuarie 1939.

« Prinu această mică scrisoare îţi comunecu dragă lele Susană cumu că ieu Vironica Vecină dumitale mă aflu inu prezentu bine şi suntu sănătoasă care fericită sănătate rogu pe bunu dumnezeu să ţo ţiie şi dumitale la mulţi ani buni şi zile fericite. Vei şti dragă lele suzană că mi tare doru de dumiata aşi dori să îmi scri şi dumeata o carte să îmi scri că cie faci cum o mai duci cu viaţa ieşti sănătoasă dragă lele susană dacă miai scrie şi dumiata o carte aşu fi cu mult mai fericită şi

https://biblioteca-digitala.ro

miaru fi dragă cartea ca şi dela mama me să şti că mă gîndescu de multeori la dumiata că cîndu ieramu acasă cînd ieşamu afară te vedeamu şi îmi iera dragu cînd te auzamu vorbindu.
daru acuma sunt departe nu te Vădu numai prin carte că eu aci sunt departe. Vai săracu şi alu meu traiu tînără mă înu străinaiu amu luatu trenu pă roate mă adusu tare departe şi amu luatu trenu pe şine ma adusu înu ţări străine unde nu cunoscu pe nime numai frunza şi iarba că asta îi înu totă lumia străinăsu ca pasărea nu amu milă nicăirea nici aicea dacă şedu nici acasă dacă mergu frunză Verde şilimină daru la cine ia fi milă că ame mamă îi înu pămîntu şi de mine nare gîndu şame mamă putrezeşte de mine nu să gîndeşte.
acumu ne mai avîndu cie scrie Vă dorescu multă sănătate la toţi dumitale şi gigi şi lui iuonu şi la ilie şi florici dinu partea me şi Vă zicu la mulţi ani buni cu sănătate aşteptu răspunsu».

În scrisorile pe care ea le primea din sat, am observat aceeaşi alternare: proză — versuri.

Mi-a arătat astfel o scrisoare primită de la verişoarele ei Maria şi Cornelia Găbudean (« carte scrisă la 24 ianuarie 1939 ») în care acestea, după ce o informează în proză despre nunţile ce s-au făcut în sat, trec la limbajul în versuri:

« Carte scrisă cu lumină
Si cu dor de la inimă
Du-te carte cu poşta
În Bucureşti la tuşa.

Frunză verde de lămîie
La tuşa-n bucătărie
Roagă-te să te cetească
Inima să şi-o tomnească!"

În lumina datelor şi lămuririlor de mai sus, lucrarea de faţă năzuieşte să prezinte — în prima parte — materialul folcloric comunicat de Veronica Găbudean, « cîntecele » în care aceasta şi-a oglindit viaţa, rămînînd ca în partea a doua să încerce o înţelegere a calităţilor de poet popular ale informatoarei noastre.

★

Problema plecărilor din sat a constituit una din temele rodnice ale folclorului nostru liric din ultimul secol. Încă de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, procesul de dezvoltare a capitalismului în ţările noastre aduce reale schimbări în viaţa satului. Mulţi dintre ţărani, împinşi de nevoi şi atraşi de vraja unei vieţi mai bune îşi părăsesc satul, îndreptîndu-se spre regiuni şi chiar ţări îndepărtate. Ecoul spiritual al acestui fapt îl reprezintă cîntecele de înstrăinare. În ele se oglindesc aspecte diferite ale procesului ruperii de sat, o întreagă gamă de zbucium sufletesc pe care creaţia populară l-a prins şi l-a cristalizat în forme de mare valoare artistică.

În perioada modernă, ţărănimea care pleacă la muncă la oraş se situează pe aceeaşi linie.

Era deci natural ca plecarea din sat a fetelor sărace, care nu-şi puteau agonisi acolo existenţa, să fie prilejul unor însemnate creaţii lirice. Tristeţea fetelor după satul părăsit o exprimă chiar şi colindele.

La o primă privire, s-ar părea că şi informatoarea noastră face parte din această categorie. Într-adevăr, în procesul de diferenţiere socială la sate, ea reprezintă pe fata săracă ce nu poate trăi din resursele satului şi care pleacă să muncească mai întîi în sate mai înstărite din jur şi apoi la Bucureşti unde are prilejul să cunoască

https://biblioteca-digitala.ro

din plin viața grea la stăpîni. În momentele de singurătate și oboseală are nostalgia satului ce reprezintă pentru ea paradisul pierdut.

Rău îi doamne-n sat departe
La tăt omu să-i zici «bade»;
Rău îi doamne-n sat străinu
La tăt omu-i zici «jupînu»!
Cînd m-apropchii de-a meu satu
Cuncsc cîinii pă lătratu
Oaminii pă fluieratu.
Cunosc cocoșii cîntîndu
Și flciorii fluierindu.
Satu meu i cinășelu[1]
Da ieu n-am parte de ielu;
Satu mnieu îi cinaș foarte
Numa io de iel n-am parte!

Care fată-și lasă satu
Mînce-o jelea și bănatu!
D-apăi să n-o mînce tare
Că și io mi l-oi lăsare;
D-apăi să n-o mînce rău
Că mi l-am lăsat și eu.
Bine-i doamne cui i bine;
Bine-i la cloșca cu pui
Și la omu-n satu lui!
Pă unde-am copchilărit
Pînă mor nu mni-i urîtu
Da pă une-mbătrînescu
Mni-i urît pînă trăiescu!

★

Versurile în care ea își cîntă dorul după satul părăsit ne-ar putea face să credem că ne găsim în fața unei poete a cîntecelor de înstrăinare:

Cine cu străini trăiește
Nu mă mir că bătrînește;
Și io cu străini trăiescu
Nu mă mir că bătrînesc!
Cine cu străinii șăde,
Multe-aude, multe vede
Trebă toate să le răbde;

Și io cu străinii șădu
Multe-aud și multe vădu
Musai toate să le răbdu
Că la străin așa-i place:
Cu mînuța lucrătoare
Și din gură tăcătoare.

Înstrăinarea de sat nu este însă problema centrală a versurilor lirice ale informatoarei noastre. Cîntecele ei urmăresc îndeaproape și precizează pentru noi situația ei în fenomenul social. În acest sens, Veronica Găbudean reprezintă un caz tipic pentru felul în care reacționează creația populară la o anumită schimbare socială. Avem astfel o ocazie în plus să constatăm cum creația populară nu este indiferentă față de viața oamenilor, ci este — dimpotrivă — o reflectare fidelă a acesteia, luînd forme și accente diferite după cum omul se găsește într-o situație sau alta.

Informatoarea noastră și-a dat seama că, pînă ce ea nu va ieși din sărăcie, chiar în satul ei va avea situația de «străină». A înțeles că rudele ei din sat se purtau bine cu ea numai vara «pînă-i de lucru».

Săracu cine-i săracu
Că nimănuii nu-i dragu
Numa vara-nt-on dărab
Și dacă dau brumele
L-amuță cu cîinele.

Ea este fata orfană și săracă ce trebuie să muncească departe de sat ca să-și creeze o viață omenească. Plecarea ei îi apare în asemenea situație aproape ca o ușurare:

[1] cinășelu — frumos

https://biblioteca-digitala.ro

Num-atîta-mi pare rău
Pînă ies din satu meu;
Num-atîta mi-i bănatu
Pînă ce să ies din satu.
Dac-apuc la drum bătutu
Cătră sat nu mă mai uitu;
Dac-apuc la drum a mere
Din ce merg, din ce-aş mai mere
Duce-m-oi şi n-oi veni
Să văd cine m-a dorii?
Frunză verde ca nalba
Nu m-a dori măicuţa
Că-i în pămînt, săraca!

În anul 1939, în momentul culegerii mele folclorice, Veronica Găbudean avea dîrzenia ţăranului sărac pornit să învingă toate greutăţile din cale. Ea nu voia să rămînă muncitoare la oraş ci năzuia să reintre în viaţa satului, muncind pe pămîntul agonisit de ea. « Nu mi-e dragu în Bucureşti că sînt străină. Nici on stăpîn nu-mi place! Mi-ar plăcea să fiu acasă la mine, să muncesc pentru mine!»

E hotărîtă să lupte împotriva soartei ei, să-o înfrîngă. În cîntecele ei, ea a ales din poezia tradiţională nu formele care o duc la resemnare, ci pe cele care o îndeamnă la revoltă împotriva soartei:

De cînd trecui încoace
Voie bună nu-mi poci face;
De-oi trece gara napoi
Voie bună face - mi - oi

Tema centrală a cîntecelor Veronicăi Găbudeanu o constituie viaţa *fetei sărace orfană,de mamă.* Aceasta este culoarea de fond a tuturor versurilor ei fie că în ele este vorba de dorul de sat, de viaţa la stăpîni sau de iubirile ei de fată tînără. După sentimentul predominant, vom grupa cîntecele ei în următoarele trei categorii:

1. Fată orfană
2. Viaţa la stăpîni.
3. Cîntecele de iubire.

1. **Fată orfană.**

Oriunde s-ar afla, în toate momentele grele, în sufletul ei e mereu prezent gîndul că, dacă ar fi trăit mama ei, viaţa ei s-ar fi desfăşurat în alt chip.

Mai întîi n-ar fi fost nevoită să-şi părăsească satul:

La toţi le-a cîntat cucu
Numai mnie grauru
Să mă duc să-m las satu;
La toţi le-a cîntat mnierla
Numa mnie pupăza
Să mă duc să-m las ţara
Să şi trăit măicuţa
Nu mă lăsa p-aicea
Mai bine mă îngropa
Mai bin mă-ngropa de mică
Să nu fiu tot năcăjită.

Într-o scrisoare adresată unei prietene din sat, vedem acelaşi lucru:

Io cîn de-acas am plecatu
Zîua bună mi-am luatu
Di la grădina cu flori
Di la fete şi ficiori
Si di la rîtu[2]) cu pene[3])
De la pretinele mele.
Zîua bună mi-am luatu
Si-apoi m-am înstrăinatu.
Pă cîn mă gîndesc la tine
Mai mult rău şi-amaru-mi vine.
Lasă c-aşa mi-i data,
Dac-a murit măicuţa!
Măicuţă să fi avutu
Io din sat n-as fi vinit,
Cu voi mi-as fi petrecut!

[2] rîtu — iarba
[3] pene — flori

https://biblioteca-digitala.ro

Oricît de mare ar fi dorul ei de sat, dorul de mamă e cu mult mai puternic și mai greu de alinat:

Dor m-ajunge, dor mă lasă
Cu dor am pornit de-acasă.
Și mi-i dor de ce mi-i dor
Și de apă din Blaja
Și de maica, săraca,
Pînă-i lumea și țara
Doru nu l-oi stîmpăra
Că apă din Blaje-oi be
Da nu văd pe maica me.
Pînă-i lumea și pămîntu
Tă' la măicuța mi-i gîndu!
Frundză verde lemn uscatu
Doru din sat l-am uitatu
Da doru di la maica
Pînă mor nu-l poci uita.
Frundză verde di pă nuci
Doru din satu îlu uiț;
Da doru di la părinț
Pînă-i lumea nu-l mai uiț
Că de-l uiț pă drum mergîndu
Il visăz noaptea durmindu
Și de-l uiț cu inima
Il grăește gurița.

Iată sporită în versurile informatoarei noastre exprimarea tristeții și singurătății copilului fără mamă, care nu este drag nimănui:

Cînd eram la maica me,
Ieram pui și rîndune
Și dragă cui mă vede.
De cînd pă maic'o-ngropatu
Nu-s nici rîndune, nici pui
Nice dragă nimănui.
Frundză verde iarba leagă
Nu-i dragoste ca de mamă!
Cînd eram la maica me,
De lucram, de nu lucramu
Tăt « dragu maichii » ieramu ;
De cînd i-n groapă maica
De-aș lucra cît aș lucra,
Tăt n-am făcut nimica,
Nu-s dragă nimuruia.

Unele din cîntecele ei exprimă regretul că s-a născut și un fel de bravare a destinului chiar prin moarte:

Măicuța cînd m-o născut
Mai bine m-ar fi făcut
Două fîntînele răci
Între două dealuri săci
Și dintr-a mniei ochișori
S-ar fi ivit doi pomnișori,
Și din mîna mea hei stîngă
Un goron de țînut umbră,
Și din mîna mea cei dreaptă
Un păhar de băut apă,
Și din pchicioarele mele
Ar și doo scăunele;
Cine p-acolo trece,
Din fîntînă apă be
Și pe scaune șede,
La umbră să răcore
Ție, maică-ț mulțăme.
D-așa. măicuță, nu-ț poate
Că ieu trag năcaz de moarte.

sau:

Maica me cînd m-o făcutu
Nimnica n-o a durutu
Num-om dejet la pchicior
Și-ai gîndit că ai ficior
Dacă m-ai văzut că-s fată
Să-mi și pus numele « pchiatră »
Să mă și-aruncatu-n apă.
Dumnezău te-a și iertat
D-așa, maică, nu te poate
Că io trag năcaz de moarte
Cînd m-o dus la botezatu
Mai bine m-ar și-aruncatu
Într-o margine de rîtu
P-aicea n-aș fi venitu
Apă să mă noroiască
Străini să nu-m porîncească.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată trăite cu adevărat versurile în care se simte tristeţea fetei tinere care a trebuit să poarte mereu « năframă mohorîtă »:

Care fată n-are mamă,
Să cunoaşte pă năframă;
Că năframa-i mohorîtă,
Ia trăieşte năcăjită;
Şi-i cu puii mărunţăi
Ea-i cu ochii mititei
Si tăt cu lacrămi în ei.

(Cînd a spus versurile acestea a adăugat: « Aoleo, c-acuş plîng, dacă zîc multe »! Şi a plîns. Apoi a continuat):

Si-aşa mi-a fost dată mnie
Să nu port primă[4] *roşie*
Numa mnieră[5] *şi negrie*
Să port tăt a jălnicie
.....
Măiculeană, păr galbăn
De doru tău mă leagăn
Ca frunza di pă partin[6]
Frundza să leagănă-n vîntu
Io mă leagăn pă pămîntu
Frunza să leagănă-n boare
Io mă leagăn pă picioare.

Rar apare în versurile ei şi o uşoară acuză la adresa mamei, care a adus-o pe lume fără noroc:

Frundză verde di pă nucu,
Maică, la ce m-ai făcutu
Dacă noroc n-am avutu?
Maică, la ce m-ai lăsatu
Dacă năroc nu mi-ai datu?
Măicuţă şi-a meu nărocu
L-ai pus cu lemne pă focu,
Şi sub lemne ai pus paie
Să ardă cu flăcăraie.
Maică, măiculeana mea,
Nu te-o durut inima.
Să-mi arzi toată ticneala[7];
Nu te-o durut sufletu
Ca să-mi arzi tăt nărocu?
Să şi pus un lemn pă focu
Si fără de-a meu nărocu,
Să şi pus un lemn pă pară
Să nu arz-a mea ticneală!

Cele mai multe dintre scrisorile acestea în care este vorba despre situaţia ei de fată orfană le-a scris bunicii ei căreia îi zicea «mamă» sau« maică» şi pe care căuta s-o înduioşeze:

C-a mea maică m-a făcutu
Si dumneata m-ai cresctutu
A me maică m-o lăsatu
Şi străinii m-o-mbrăcatu
.....
M-o lăsat maica de mică
Să mă-mbrac de-oi fi harnică;
M-o lăsat de mitite
Să mă-mbrac de m-oi pute.

A scris odată unchiului ei o scrisoare în care şi-o închipuia pe bunica ei fiindu-i dor după nepoata înstrăinată:

Părăuţ cu apă răce
Pă la poarta noastră trece.
Iesă mama să să spele
Şi nu să poate de jele.
Frundză verde de căline
Că să gîndeşte la mine.

[4] primă — fundă
[5] mnieră — albastră
[6] partin — paltin
[7] ticneală — binele

https://biblioteca-digitala.ro

Altădată însă scrisorile ei vorbesc, oarecum învăluit, de faptul că dragostea de mamă nu se poate compara cu cea a bunicii. Într-una din ele a scris așa:

Doamne, nu mă-nstrăina
Mai departe de maica
Pă ghezăș[8] *și pă mășină*
Să mă duc o săptămînă
Pă ghezăș si pă motoru
Să-i trimit la maica doru
Și de-as mere cu luna
Nu i-ar fi dor la maica
. . . . . .
Mama mea dac-ar trăi,
De mine doru i-ar și;
Că de-ar trăi măicuța,
P-aicea nu m-ar lăsa
Ce-ar lucra o zi de vară
Nu m-ar da din sat afară.
Și-ar lucra maica ce-ar lucra
Și la străini nu m-ar da.
M-o făcut maica făcutu,
La lucru ca să-i ajutu,
Dumnezo o rînduitu
De noi ne-am despărțitu
Cînd i-am fost maichii mai dragă
Dumnezo o dat ohagă[9]
De măicuț-o fost bolnavă
Si pă cînd să-i fiu mai dulce
Pă maica a pus sub cruce.

În 1936, cu cîtva timp înainte de a-i muri bunica, Veronica i-a scris acesteia o scrisoare (cea din urma adresată ei) în care-și imaginează supărarea mamei ei că bunica și-a lăsat nepoata printre străini. Iată cum suna această scrisoare:

De-aș ști să scriu cu mîna
Pă cum stiu cu inima,
Scrie-aș carte la maica
Și-o aș scrie-n dor și-n jele
O-aș scrie cu lăcrămniele
Și io cu ce o aș trimete?
Cu fluiera vîntului,
În fundu pămîntului.
Măicuța cind o-ar ceti
Inima i s-ar topchi
Și cînd ar citi cartea
I s-ar rupe inima
Și de mormînt s-ar ruga:
— Morminte, te rog, pă tine
Dă-mi puțină sclobozîie
Să mă uit în sat la mine,
Să văd pă mama și pă tata
Și să-ntreb unde mni-i fata.
Si satu s-o strămutat,
Fata mea s-o-nstrăinatu;
În sat s-o făcut căș iară
Fata mea-i în altă țară
Si cășile-s cu șîndili
Fata mi-i pă la străini.
Mamă, mamă, draga me,
Nu te-o durut inima
C-asta ț-o fost nepoata!
Io cînd de-acas am plecatu
Pă dumneata te-am rugatu
Să-ngrijești bine fata,
Să n-o dai nicăirea.
Bine-aicea n-am ajuns,
Fata mea din sat s-o dus;
Frunză verde de sălate
Și s-o dus în țări departe!

După ce i-a murit și bunica, nu i-a mai rămas decît unchiul ca rudă mai apropiată, căruia să-i poată vorbi în scrisori despre dorul ei de mamă. Astfel, de un Crăciun, înainte de a veni acasă, i-a scris unchiului ei o scrisoare în care și-a imaginat că, dacă ar fi trăit mama ei, ar fi venit s-o ia de la gară:

Dac-ar trăi măicuța,
Ar veni pînă-n Turda,
Ar veni naintea mea
S-ar uita maica pă șine
Și-ar vedea trenu cum vine,
M-aduce din țări străine.
Pîn-a vini măicuța
Hai, unchiule, dumneata!

[8] ghezăș — tren
[9] ohagă — boală

https://biblioteca-digitala.ro

De-aş aştepta pă maica,
N-aş vini pînă-i lumea
Că maica mea ar vini,
De-acol' nu poate ieşi
Că lutu-i gălbiniciosu
Şi s-apasă tare-n josu.

2. Viaţa la stăpîni

Aşa cum s-a văzut încă de mai sus, viaţa ei proprie, concretă, cu situaţiile şi condiţiile ei precise oferă cheia alegerii versurilor din materialul tradiţional, versuri pe care ea le adaptează şi le amplifică pentru a le face să exprime cît mai aproape, stările ei sufleteşti.

Cîntecele ei fixează situaţia ei socială şi economică. Ele ne vorbesc de o muncitoare salariată care a rămas ţărancă numai sezonieră, dar care năzuieşte să se întoarcă la sat întrînd — poate — în rîndurile ţăranilor mijlocaşi, pentru ca să poată munci pentru ea.

Situaţia ei de fată orfană îi colorează liric toate cîntecele, dar dedesubtul lor stă precisa ei situaţie economică de fată *săracă* în primul rînd. Dacă ar fi fost bogată, ea ar fi rămas în sat şi s-ar fi măritat. Orfană şi săracă, ei i-a fost mai greu să sufere nedreptatea socială şi neomenia stăpînului din satul său şi de aceea a plecat cît mai departe de el, înţelegînd — aşa cum am mai spus mai sus — că pînă ce nu-şi va crea o stare bună şi oarecum independentă, ea va fi « străină » şi în satul ei.

Şi astfel, mîncînd pîinea amară a stăpînului, a putut adăuga şi ea amarul ei propriu vechiului cîntec:

Am auzit din bătrîni
Că-i ra pchita la străini;
Dar ieu una n-am crezutu
Pîn-am vinit şi-am văzutu.
Că pchita străinului
I albă ca bulbucu
Şi-amară ca pelinu
Da pchita di la maica
De-ar fi neagră ca tina,
I dulce ca şi mierea;
Da pchita străinului
Cernută pîn sită deasă
Şi-o mănînc plîngînd pîn casă;
Da pchita di la maica
Cernută pîn sită rară
Şi-o mîncam rîzînd p-afară.

Iată sporit de asemenea blestemul adresat stăpînului lipsit de orice omenie:

Arde-l-ar focu străinu
De i-aş face apa, vinu
Tă' nu-i fac voia deplinu;
De i-aş face apa, bere
Tă' nu fac pe-a lui plăcere.
Pînă ce străinu cină,
Io i-s feşnic şi lumină!
Dacă străinu să culcă
Io mă dusăi să-m tai pchită
Iel zîce că nu-i plătită;
Io mă duc ca s-o prăjescu
Iel zice că n-o plătescu.
Arde-l-ar focu străinu
Bine-i pare cînd suspinu
Că-i rămîne blidu plinu;
Bine-i pare cînd mă lasu,
Că-i rămine blidu rasu!
Nu pot face din deal şesu
Nici din străin, om alesu!

Gîndul ei de fată tînără zbura adeseori la jocurile şi horele din satul său. Iată cum i-a scris odată bunicii ei:

Maică, măiculeana mea,
Fetele de sama me
Să-mbracă, să duc la joc
Io bat covoară dă colb;
Iele stau la jocu-n rîndu,
Io spăl vasăle plîngîndu.

https://biblioteca-digitala.ro

Maică, inimă de pchiatră,
Că nu vii la mine-odată
De nu-n casă, pînă-n poartă,
Vedz străinii cum mă poartă
Desculţă şi dezbrăcată.

Tot bunicii ei i-a scris odată astfel:

Maică, măiculeana me,
Să te faci la cina me
N-ai cina de mila me;
Să te faci la prîndzu mnieu,
N-ai prîndzi de plînsu mneu!
De-ai şti, maică, ce mni-i gîndu,
Plînge-ai de-ai uda pămîntu;
De-ai şti maică ce mni-i voia
Plînge-ai de-ai uda ca ploaia!

Viaţa la stăpîni o apasă şi mai greu în zilele de sărbătoare. Iată cum a vrut să scrie ea acasă unchiului ei de Crăciun, cînd a stat singură şi nu s-a dus nicăieri. Nu ţine minte tot ce a vrut să scrie atunci, ci numai cîteva crîmpeie:

În trei zile de Crăciun
Io n-avusăi libertate
Decît trei ceasuri jumate
Da io nu mi-aş bănui,
Sărbători dacă n-ar fi.
Cîndu-i zi de sărbătoare,
Pă min' inima mă doare!
Văd lumea p'afar umblîndu,
Io stau în casă plîngîndu.
. . . . . .
Maică, măiculeana me
Io-mi petrec cu străinii
Ca alţii cu părinţii;
Io-mi petrec cu zidurile
Ca alţii cu neamurile.

În lupta ei cu stăpînul, ea are pavăza moralei tradiţionale. Neomenia stăpînului o izbeşte şi material şi spiritual. Astfel, în ochii ei, stăpînul este hain şi lipsit de omenie nu numai pentrucă îi ia blidul de mîncare, dar pentrucă îi pătează şi tradiţia, obligînd-o să săvîrşească în zi de sărbătoare gesturi care nu intră în morala ei tradiţională, gesturi pe care ea le săvîrşeşte în silă şi care îi sporesc ura faţă de el.

« La Paşti — spune ea — foarte frumos am scris io acasă, da am mai uitat»...

Cînd face popa slujba,
Io măturu cu măturа.
În loc să mă-mbrăc frumos,
Io şterg prafu de pe jos.
Io prafu de jos îl şterg
La biserică nu merg
. . . . . .

Veronica Găbudean ia — în general — poziţie faţă de stăpînul ei. Faptul acesta e vizibil chiar numai în atitudinea de a nu-l lăsa să-i priceapă gîndurile şi tristeţile, încercînd să-şi facă voie bună în ciuda stăpînului:

Ardă-l focu gazdă mare
Nici-on pchic de voie n-are
D-apăi io copil săracu
Cîteodată voie-mi facu;
Facu-mi voie cînd şi cîndu,
Supărarea n-are rîndu.
Facu-mi voie cu gura,
Nu-mi şti nime inima.
Io cu gura rîd, glumescu,
La inimă mă topchescu
Io cu gura voie-mi facu
Şi la inimuţă zacu.
Nu poate să ştie nime
Ce m-i la inimă mnie;
Că dac-ar şti cineva
Ar sta-n loc şi s-ar mira
Cum poci să trăiesc aşa;
Fă-ţi, inimă, voie bună
Batîr odată pe lună,
Că destul ieşti supărată
In tăte zîlele-odată!
Săraca şi-a mea inimă
De-o aş duce la fîntînă
N-aş şti inimă-i, or tină;
De-o aş duce la izvoru
N-aş şti inimă-i, or molu.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Cîntecele de iubire

Așa cum era de așteptat, în cîntecele ei un loc de seamă îl ocupă cele de iubire. Străbate în ele uneori tristețea despărțirii de fetele și feciorii de vîrsta ei. Astfel, într-o scrisoare adresată unchiului ei, ea își amintește de locul numit « La fîntînă la popa », locul de întîlnire al tineretului.

Și mi-e dor de ce mi-i dor
Frundză verde ca nalba,
De apă di la popa
Pă calea di la fîntînă
Poate crește sîlîmină [10]
C-a-nflori și s-a usca.
Io știu că nu oi călca
Și pot crește cărujele [11]
Pintru pretinele mele.

Într-o toamnă tîrzie, a năpădit-o tare dorul de cei de o vîrstă cu ea, care se întîlneau la « desfocatul porumbului » și care se vor întîlni în curînd în șezători: « Și iera de cătă iarnă, toamna cînd să dăsfoacă cucuruzu și io am scris atunci la o pretină »:

Pretină, pretina me,
. . . . . .
Frundză verde lemn uscatu
Și apăi toamna s-o gătatu
Nu fusăi la desfocat;
Frundză verde ca nalba,
Acum vine și iarna,
Frundză verdi de cicoare,
Sările de sezătoare

Din mijlocul corului în surdină al cîntecelor de iubire ale regiunii sale, se ridică în solo discret glasul Veronicăi Găbudean care povestește uneori despre cea dintîi iubire a ei pentru un băiat sărac, orfan de mamă și de tată pe care însă unchiul ei nu i l-a voit ca mire. Mama potrivnică iubirii, din repertoriul tradițional, reprezintă în cîntecele informatoarei noastre pe « unchiul » ei (« zic io mamă », da e « unchiul » — mi-a explicat ea — în timp ce trăia cu adevărat versurile pe care mi le spunea).

Băiatul acesta cînta frumos de « îți venea să plîngi de el ». Pînă la urmă, au trebuit să se despartă: el a plecat « slugă » în Banat unde « credea că va cîștiga mai mult fiindcă erau acolo nemți », iar ea a plecat la București.

Momentul acesta, greu pentru amîndoi, l-a turnat în versurile următoare, feciorul:

Cîntă, cuce, pînă joi
Că plec scluje amîndoi;
Fata să duce-n Răgat
Și ficioru la Bănat
Bate, vîntule, cît poț
Doru din țară să-l scoț;
Bate vîntule, cît vrei:
Doru din țară să-l iei.

Vorbesc apoi cîntecele ei de o altă iubire mai apropiată, iubire la care se împotrivește mai cu seamă mama feciorului, dar și unchiul ei.

Iată cum urmăresc versurile momentele acestei iubiri. Într-o scrisoare, trimisă din București, îi spune:

Frunzuliță viore
Ț-am trimis o cărtice
De cumva nu ț-o plăce,
N-o arăta la nimene,
Rupeo-o-n zăce și-o dă-n vînt
Să te schepi de ea curîndu;

10 sîlîmină — floare
11 cărujele — flori

https://biblioteca-digitala.ro

Iar de cumva ț-o plăcea
Pune-o-n sîn la dumneata
Și te rog scrie-mi alta
După cărticica mea.
. . . . . .
Du-te carte și sosăște
Și cu badea te-ntîlnește
Și lu-ntreabă cum trăiește,
Că io pe-aicea trăiescu
Și to' la iel mă gîndescu
. . . . . .
De-aș ști cînta ca cucu,
Nu m-aș lupta cu lucru;
C-aș zbura din cleangă-n cleangă
Și-aș mînca muguri și iarbă
Și-aș zbura din cleangă-n dosu
Și-aș iubi omu frumosu.
Nu știu cînta ca cucu,
Nu-mi poci spune amaru
Tocmai cătă tot omu;
Ca cucu nu știu cînta
Dintr-on deal nu poci striga
Cum îmi petrec viața.

Împotrivirea alor săi se vede în versurile:

Frundză verde — acum să face
Ce iubesc, maichii nu-i place
I-ar plăce maichii ca mie
Mîine-aș mere-n cununie!
Mnie-mi place, maichii nu
Și-așa ia-ți bade gîndu;
Mnie-mi place, maichii ba
Ia-ți bădiță, nădejdea.!

Iubirea ei a stîrnit în sat vorbe rele. Iată, de aceea, ne spune ea, « cum am scris tot la o pretină a mea »:

Nu-s pă cer atîtea stele
Ca de mine vorbe răle;
Nu-i pă ceri așa norat
Ca de mine vorbă-n sat
Strigă oamenii pă mine
Ca păcurariu p-un cîine;
Strigă oamenii din satu
Că io-i și talpă la iadu.
Io talpă di ce să șiu
Că n-am omorît om jiu?
C-am iubit ce mi-a plăcutu;
Și-alte răle n-am făcutu
Și-am iubit ce mi-a fost dragu
Și-alte răle n-am să facu.
Ce-am iubit, n-am iubit goz [12]
Am iubit omu frumosu.
Și-ar vrea două-trei să moriu,
Să le las pe badea loru;
Da io cînd mă duc din lume,
Și pe badea-l duc cu mine
Și lor tot nu le rămîne.
Ciudă li-i la două, trii
Să poată, m-ar otrăvi
Cu otravă din dumbravă,
Să nu șiu la badea dragă!

Iubirea ei e pizmuită în deosebi de o altă fată din sat. Iată de ce a scris ea scrisoarea următoare unei prietene, ca și cum ar fi scris dușmanei sale. Prietena ei înțelegea însă foarte bine cine este fata pizmașă la care ea se gîndește: « pretina asta a mea știa că la alta gîndescu »:

Pretină gălbinicioasă,
Ce ești pă mine chizmoasă
Și pă maica mînioasă
Pin-ce m-o făcut frumoasă?
Da nu-i a maichii jina,
Că-i a moașii săraca!
C-o țipat [13] *apă pe flori*
Să șiu dragă la ficiori;
Și-o țîpat apă pe pene
Să șiu dragă cui mă vede!
Io-s albă nesoponită,
Și roșă neruminită
Și ca iele mai iubită.

[12] goz — fleac.
[13] țipat — zvîrlit.

https://biblioteca-digitala.ro

A răsunat pe o clipă în viaţa lor şi gîndul exprimat în versurile următoare:

Hai bădiţă să fujimu
Pă sub munţii răoraţ
Unde merg necununaţ
Pă sub munţii Bghistriţîi
Unde să duc fugiţii
C-acolo-i un popă bunu
Cunună ficioru-n drumu.
Preoteasa-i neunită
Cunună fată fujită
Şi de părinţi nevoită.

Ştie şi versuri foarte multe în care se exprimă zbuciumul sufletesc al fetei provocat de neputinţa de a asculta de sfatul celor care-i spun să uite pe cel drag:

Mult mă mustră măicuţa
Ca să mă las de badea.
Cuvîntu nu l-aş călca.
Pă maica o-aş asculta.
De badea nu m-aş lăsa
Că mi-i drag ca inima,
Io n-aş călca cuvîntu,
Nu m-aş lăsa de mîndru
Că mi-i drag ca sufletu.

Parte din cîntecele ei fixează şi momente de ceartă între cei doi. Iată cum a scris odată:

Frunzuliţă mohorîtă
Zici, bade, că ţi-s urîtă.
Da lasă să nu-ţ fiu dragă
Bine că-s cu mintea-ntreagă!
Io nu-mi dau mintea din capu
Pintr-on om care mi-i dragu,
Mintea dintr-al meu căputu
Io n-o dau pintr-on drăguţu,
Că cu dragostea-s o zi
Cu mintea cîtu-i trăi.

Atitudinea aceasta de bravadă e mai cu seamă vizibilă în versurile în care mustră pe cel care a lăsat-o ca să-i facă «în ciudă» şi care ar vrea să se întoarcă acum la ea:

Nu gîndi bade că-mi pasă
Pîn-ce zîci că nu-s frumoasă
Negricioasă-s şi-mi stă bine
Nu mă dau pă trii ca tine.
Că lucru mi-l ştiu lucra,
La ficiori mă ştiu uita.

Versurile în care răsună mai puternic ecoul vieţii personale sînt cele în care se vede hotărîrea dîrză a fetei de a învinge rezistenţa mamei feciorului la iubirea lor:

Bădiţă, la voi în curte
Măgheran pînă-n gerunche;
Io m-aş duce să-l rătezu,
De maică-ta nu cutezu,
Că face fărmăcătură
Să mă farmece pă mine
Să mă las, bade, de tine;
Da io-atunce m-oi lăsa
Cînd a număra mă-ta
Penile di p-on păunu
Şi pchetrile di p-on drumu,
Penile p-o păuniţă,
Pchetrile di pă uliţă,
Nici atunci nu ne-om lăsa
Pînă mă-ta a sămăna
Strat de macu-n vîrf de acu.
De-o vedea că macu creşte,
Să tragă mă-ta nădejde.
Da nici atunci, bade, ba
Nici atunci nu ne-om lăsa,
Pîn-a face plopu nuci
Şi sălcuţa mere dulci;
Pîn-a face plopu pere
Şi sălcuţa, porumbele.
Da nici atunci, bade, ba
Nici atunci nu ne-om lăsa,
Pînă cînd nu ne-o-ngropa
Ca să vadă maică-ta
Că ce face dragostea.

https://biblioteca-digitala.ro

În scrisorile ei, au fost cuprinse și versuri de despărțire ca cele următoare:

Cîntă cucu-n mînăstire
La a noastră despărțire,
Cîntă cucu pîntre fagi
Că ne despărțim doi dragi.
Cine desparte doi dulci
Ducă-i corghii carnea-n nuci
Și oasăle pîn butuci!
Cin' ne-o despărțit pă noi
N-aibă staure cu oi,
N-aibă loc în chimicheu[14]
Nici cuie la copîrșeu[15]

Șie-i moartea de cuțîtu
Să moară nespovedit!
.....
Hai, bade, să dăm mîna
Să dăm mîna de lăsatu
Să nu ne grăiască-n satu!
Doo rele laolaltă
N-au de ce vorbi de altă
Numa de dragostea noastră,
Cum ar face să ne-o strîce
Dor mare să ne mănînce.

Se remarcă adeseori și în versurile de iubire ale informatoarei noastre o ușoară tonalitate tristă. Nota de voie bună sau de șagă, așa de caracteristică tineretului apare de obicei rar în cîntecele ei, deși — așa cum am văzut mai sus — din ele este nelipsită dîrzenia și bravada.

Printre cîntecele ei de iubire se amestecă uneori versuri, de chipul celor de mai jos, în care se exprimă tristețea că s-a născut fată și nu fecior:

De-ar da Dumnezău să deie
Pă tot răzoru, bujoru
Și-n tătă casa-on ficioru,
Pă tot răzoru muşcată
Și la şapte căși, o fată.
Cînd o fi fata ficioară,

De-ar da dumnezău să moară
Să-o-ngroape-ntre călini
Să nu meargă la străini;
Să o-ngroape-ntre căline
Să nu meargă-ntre străine.

II

Așa cum am spus de la început, în partea a doua a lucrării de față vom încerca să înțelegem care sînt calitățile de poet popular ale Veronicăi Găbudean.

Mulți dintre folcloriști și-au pus problema raportului individ-colectivitate în creația populară. Soluțiile date se pot grupa în trei categorii. Unii au susținut teza caracterului colectiv al folclorului, alții au susținut, dimpotrivă, caracterul individual al acestuia și, în sfîrșit, alții au vorbit despre individul care crează folclor ca reprezentînd un anumit grup social din care face parte și pe care îl exprimă astfel în creația sa.

Teza cea mai răspîndită la noi în țară a fost cea a caracterului colectiv al folclorului. Din această pricină, la noi, s-a neglijat aproape total rolul creator al executantului, al purtătorului de folclor. S-a recunoscut astfel că, la origine o operă literară populară este o creație individuală, care încetul cu încetul se depersonalizează datorită transmiterii ei orale și capătă un caracter colectiv. Și cu aceasta, problema s-a socotit încheiată. S-a cules și s-a publicat mult material literar, dar rareori cercetătorii s-au apropiat de tainițele spiritului popular creator ca să-l surprindă la lucru în intimitatea lui. Iată de ce socotim că cele cîteva date pe care ni le-a comunicat de la sine, spontan, în timp ce-și recita cîntecele informatoarea noastră, pot aduce o modestă contribuție la rezolvarea acestei probleme.

[14] chimicheu — cimitir
[15] copîrșeu — cosciug

https://biblioteca-digitala.ro

Anonimatul în care este ţinut creatorul popular reprezintă o atitudine statică şi învechită în folclor, atitudine ce trebuie neapărat depăşită. Studiul ştiinţific — pe teren şi nu în bibliotecă — atît al epicii cît şi al liricii populare dovedeşte rolul însemnat pe care îl joacă indivizii talentaţi în viaţa folclorului. Aceştia, de cele mai multe ori, nu sînt nişte simpli executanţi, ori purtători de folclor, ci sînt ei înşişi, nişte creatori. Printre ei sînt unii cu talent deosebit care îmbogăţesc tezaurul folcloric datorită faptului că au o imaginaţie bogată şi originală, în timp ce alţii sînt simpli imitatori.

De fapt, în ultimă analiză, raportul individ-colectivitate în folclor se reduce la problema raportului între tradiţie şi inovaţie în cadrul creaţiei populare. Să luăm pe rînd, în acest sens, cele două aspecte esenţiale ale folclorului, cel epic şi cel liric, şi să vedem cum se petrec lucrurile în realitate, pe teren.

Folclorul epic îşi are profesioniştii lui. Transmiterea unei balade ori a unui basm este de obicei legată de existenţa unui ins purtător, dotat cu memorie bună, capabil să înfăţişeze faptele în ordinea lor logică şi estetică, fără să piardă firul conducător al acţiunii. Cînd aceşti purtători sînt oameni de talent, ei intervin în baladă sau în basm, prin mutare de motive sau asociaţii noi ale acestora, cu toate regulile mai stringente de conţinut şi de formă ale creaţiei epice.

Poezia lirică însă nu-şi are, în general, profesionişti cu exclusivitate asupra ei. Ea are un caracter difuz. Cîntece lirice se cîntă la toate vîrstele şi în legătură cu foarte multe împrejurări ale vieţii. Iată de ce în creaţia lirică echilibrul dintre tradiţie şi inovaţie este mult mai nestabil decît în creaţia epică. Un cîntec liric nu este mai niciodată o simplă tradiţie. În el intră coeficientul personal de improvizaţie al individului purtător de folclor cu atît mai mare cu cît acesta este mai talentat, şi deci mai ispitit de gîndul de a face din ceea ce cîntă « un cîntec al lui ».

Rolul creator al purtătorului de folclor liric a fost studiat şi mai puţin decît cel al specialistului epic, deşi intervenţia creatoare a celui dintîi este mult mai puternică decît a celui din urmă. Această intervenţie poate să meargă de la uşoare modificări şi adaptări ale materialului tradiţional pînă la creaţia de nouă calitate. Între aceste două extreme pot exista o mulţime de posibilităţi intermediare în care tradiţia se îmbină mai mult sau mai puţin cu aspectul personal, cu improvizaţia. Iată de ce a vorbi de fidelitate în reproducerea materialului tradiţional este — cel puţin în cadrul liricii populare — o idee care nu corespunde realităţilor pe care le exprimă folclorul viu, materialul oferit de o cercetare pe teren. Principiul esenţial de viaţă a folclorului în general şi a celui liric în special îl reprezintă schimbarea, varianta. Acest principiu este cuprins în însăşi structura artistică a textului folcloric. Aşa, de exemplu, structura melodică şi verbală a cîntecului arată clar că procedeele tradiţionale de stil şi compoziţie permit nu numai uşoara memorizare a acestuia, dar înlesnesc în aceiaşi măsură posibilitatea de a interveni în cîntec, de a-l transforma, permit deci improvizaţia. Cercetarea pe teren ne oferă variante ale textului folcloric nu numai de la individ, la individ, ci chiar la aceeaşi persoană în diferite momente ale sale.

De aci decurge cealaltă trăsătură caracteristică a improvizaţiei folclorice şi anume aceea că, purtătorul de folclor, oricît de talentat ar fi şi oricît ar interveni deci cu personalitatea lui creatoare în textul tradiţional, nu poate să iasă din anumite tipare ale tradiţiei. Aceasta, deoarece creaţia folclorică trebuie să fie acceptată cel puţin de grupul social al creatorului, să fie înţeleasă, să intre în patrimoniul artistic al tuturor. Poetul popular, oricît de înzestrat ar fi el, îşi cîntă tristeţea sau bucuriile

https://biblioteca-digitala.ro

așa cum mii de alții le-au cîntat înaintea lui, turnînd în vechile forme melodice și verbale ceva din viața lui proprie, în așa fel încît cîntecul lui să vorbească și altuia să fie înțeles de acesta.

În sensul celor spuse mai sus, vom analiza în rîndurile următoare felul în care Veronica Găbudeanu, o talentată purtătoare de folclor, mînuiește în chip creator tradiția lirică a satului și regiunii sale.

★

Copilăria ei petrecută la Șchiopi și în alte sate ale județului Turda i-a prilejuit o adîncă împărtășire cu folclorul regiunii prin nunți, înmormîntări și șezători.

Amintirile ei sînt în special legate de înmormîntări. Orfană de mamă, ea și-a auzit bunica plîngînd după fata ei moartă de tînără. Își amintește de asemenea de moartea unei verișoare a ei căreia i-au rămas trei copii orfani. Ține minte și acum felul în care « se cîntau femeile din sat după ea ». Știe apoi toate versurile cîntate cu ocazia morții unei fetițe de 11 ani, versuri care au impresionat-o mult. Și, în viața ei, morții au urmat la șir: tatăl, bunica...

Nu e deci de loc de mirare că primele versuri pe care își amintește că le-a compus — la vîrsta de șase ani — sînt versuri legate de amintirea mamei ei, care va deveni mai tîrziu figura centrală a gîndurilor și cîntecelor ei. Iată ce ne spune ea: « Cînd s-a măritat sora me, io ieram o fată mnică de șase ani. Și la noi, cînd să mărită, să descîntă. Și io am știut cum să-i descînt. Și am spus la cineva că uite ce verș am știut io. Io am făcut un verș ca cînd n-are mamă ».

Sora ei, care se mărita atunci, era din prima căsătorie a tatălui ei. De aceea, ea și-a imaginat că la nuntă ar fi putut să vie amîndouă « nevestele » tatălui lor. Și-a mai închipuit de asemenea că, dacă sora ei s-ar supăra de acest lucru, ea și-ar lua-o pe mama ei. Nu mai ținea minte toate versurile, dar știa că făcuse « o descîntecă tare frumoasă » care suna cam așa:

Tu, soruță, draga me,
Tăt așa te-ai lăudatu
Că tu cînd ti-i mărita
Pe tăt neamu li-i chema.
Pă tăt neamu l-ai chematu
Pe maică-ta o-ai uitatu,
O-ai uitat din sus de satu
Nu ști de-a tău măritatu,
O-ai lăsat în chinicheu
Nu ști de ospățu tău.
Soruță, te rog așa
Să-i scrii la măicuța-ta
Să vie la nunta ta.
Și să scrii o cărticea
Să scrii și la maica me;
Și cartea cînd ar primi
Iele-acasă ar veni.
.....
Și-acasă dac-ar veni
Tu, soră, nu te-ntrista
Nu te gîndi la asta
C-a mea maică de-ar veni
Că la voi tăt n-ar mai și
Că io o-aș lua cu mine...

În tainele folclorului regiunii au introdus-o din fragedă copilărie, întreaga atmosferă a vieții de sat, ca și povestirile bunicii ei dinspre mamă, sau ale unchiului ei, cu toții originari din Sărmătin: « Mă mai învăța și unchiu-meu. Bunica mea mă învăța cîte unele », spunea ea.

După cîte am înțeles, bunica ei și mai cu seamă unchiul erau depozitari ai unei bogate comori folclorice a regiunii și în special a satului Sărmătin, comoară pe care s-au străduit s-o transmită fetei, « bună de cap », ca să nu se uite. Că Vero-

https://biblioteca-digitala.ro

nica știa de mic copil multe versuri reiese din următoarele cuvinte spuse mai în glumă, mai în serios de bunica ei: « Bunica mea, cînd ieram acasă, zicea cătă mine să zîc așa fincă știam multe»:

Vai de mine cîte știu,
Io mă mir unde le țîiu!

Ușurința de a-și exprima gîndurile și simțirile în versuri, pare s-o aibă, de altfel, aproape toți membrii familiei Veronicăi. Așa, spre exemplu, am dat la începutul prezentării de față scrisoarea primită de Veronica de la verișoarele ei, expresivă în acest sens. Amintesc, de asemenea că, la moartea bunicii ei — în anul 1936 — « copiii unchiului s-au cîntat după bunica lor» în chipul următor gîndindu-se și la « tușa» lor din București:

Mamă tînă, draga mere,
Roagă-te de clopotari
Să tragă clopotele,
Să răsune dealurile,
Să s-adune neamurile.
Să s-audă-n București,
Să audă și tușa,
Că ea cînd o auzi
Doamne, cum s-ar năcăji,
Ea acasă ar vini
Cu mașina hei de trii.
Și ea ar veni acasă
Cu mașina hei de șasă
Si pe tutu-ar întreba:
— Unchiule, unde-i mama?
— Mama-i dusă-n Chiciora. [16]
— Și nu ț-o spus nimica?
— Maica-i dusă sub pămînt,
Nu ț-o spus nici on cuvînt!

În timp ce-mi spunea versuri, Veronica Găbudean mi-a mărturisit cum compunea ea:

« O mnie zic și dintr-o mnie aleg una. Io toată zîua cînt dărlăind. Cînt un cîntec și din iel aleg cîte-o vorbă și zic și pe urmă mă gîndesc cum s-o potrivescu. Zic una de multeori pîn-o învăț...» « Cînt și pe urmă fac poezia»... « Stau și mă gîndesc așa că cum ar fi mai bine să zicu».

Cuvintele acestea ale ei exprimă clar felul în care ea compune. Întîi cîntă, deci loc de seamă în creația ei îl constituie încadrarea cuvintelor într-o unitate melodică, sprijin de seamă în susținerea măsurii versului.

Se gîndea și la rimă: « mă gîndesc cum s-o potrivescu».

Interesante pentru procesul creației literare populare sînt în deosebi cuvintele: « cînt un cîntec și din iel aleg cîte o vorbă», sau « o mnie zic și dintr-o mnie aleg una», în care vedem clar că pentru realizarea unui cîntec nou, se îndeplinesc două acțiuni: o acțiune de « alegere» din vechile cîntece a ceea ce se potrivește cu starea sufletească de moment a creatorului, și apoi, o a doua acțiune, de « contopire» a vechilor elemente, versuri întregi sau structuri de versuri, într-o formă care îi apare astfel ca nouă, ca aparținîndu-i nu numai pentrucă exprimă starea lui sufletească proprie, ci fiindcă el are conștiința că a muncit la realizarea ei, că *realmente a compus.*

Veronica Găbudean compune deci — în sens folcloric — ceea ce nu însemnează deobicei creație din nimic, ci mînuire a textelor tradiționale pînă a le face s-o exprime pe ea. Lucrul este clar. Pentru poetul cult, materialul de construcție al

[16] chicioara — „loc lîng-o margine de pădure unde să-ngroapă morții"

https://biblioteca-digitala.ro

operei sale este cuvîntul simplu mînuit cu măiestrie Pentru poetul popular, materialul de construcție este versul, structura de versuri. Mutînd versurile, legînd motivele în unități noi, gîndind serios la acest lucru, ea compune un cîntec despre care poate să spună: « ăsta io l-am făcut ». Ca și creatorii de balade, ea mînuiește tradiția după cum necesitățile externe și cele sufletești i-o cer. Ca și aceștia, ea mută motivele în lirică, le combină în structuri noi, crează deci.

După ce a compus, la Veronica Găbudean întervine — după spusele ei — și un al treilea moment și anume repetarea compoziției (repetare care comportă și o cizelare a acesteia) pînă ce o știe pe dinafară: « Zîc una de multe ori pînă ce-o învăț ». Ca orice creator popular, ea și-a făcut din memorie o adevărată carte de poezii, fixarea în memorie reprezentînd un moment de seamă în susținerea formei pe care momentan i-a dat-o.

Memoria bună este calitatea de seamă a poetului popular și informatoarea noastră se mîndrește cu ea.

« Sînt bună dă cap. Io dacă văd ceva, io nu uit. Dac-am scris, o țin minte tădeauna, în toată viața me ». Într-adevăr m-a uimit prin felul în care — conform logicii ei afective — mi-a spus peste 1300 de versuri în cîteva seri, fără să se fi repetat măcar odată. Lucrul acesta a mirat-o de fapt chiar și pe ea însăși, făcînd-o să exclame: « Nu credeam c-o să le spui pe rînd, fără să spui una de doo ori ».

Cu informatoarea noastră înregistrăm în cadrul creației populare un aspect deosebit. Ea trecea și la forma scrisă a versului în momentul în care trimitea scrisori în sat. Versurile acestea pe care le-a scris sub formă de scrisori ea susține că nu le va uita niciodată. Mare parte din acestea le-a compus — așa cum mărturisește — chiar în momentul în care le-a scris. Iată cuvintele ei: « io atunci le scriam tot una. Mă gîndeam și le scriam și pe urmă nu le uitam ».

În momentul în care ea scria versuri pe care le trimitea în scrisori, spre satul său, ea realiza și una din trăsăturile poetului cult, în sensul că stătea singură cu ea, se gîndea, am putea spune că avea inspirație. Acest lucru ni-l exprimă tot ea: « cînd stau singură mult, îmi aduc aminte ». Acest « îmi aduc aminte » înseamnă de fapt la ea realizarea celor două momente de care am vorbit mai sus: « alegerea » din vechile cîntece ale satului și « îmbinarea » nouă pe tema care-i frămînta sufletul.

În asemenea ceasuri Veronica Găbudean atinge zone de adevărată creație în care improvizația tinde uneori să o ia înaintea tradiției, fără să reușească însă să se desprindă de ea complet.

Așa, spre exemplu, retrăind imaginea locurilor dragi din sat, ea ajunge să cînte « fîntîna lui popa », locul de întîlnire al fetelor și feciorilor în poezia care ar putea fi intitulată « La fîntîna la popa ». Tot astfel cîntă serile de șezătoare în poezia în care își exprimă starea ei sufletească de adîncă tristețe că n-a fost la « desfocatul » porumbului, toamna, stare de tristețe pe care o adîncește gîndul că se apropie iarna cu minunatele ei « sări de șezătoare » de la care ea trebuie să lipsească.

Versurile care reprezintă însă cea mai originală îmbinare între elementele folclorice tradiționale și improvizație sînt cele centrate în jurul temei « fata orfană de mamă », ca și cele în care își descrie viața ei la stăpîni: « Io spăl vasăle plîngîndu » sau « Io stau în casă plîngîndu », compuse de sărbătorile Crăciunului sau Paștilor cînd singurătatea și depărtarea de cei dragi o apăsau cu și mai multă putere. Menționăm de asemenea o scrisoare trimisă unchiului ei, în care încearcă să-l înduoșeze pe acesta la gîndul vieții grele pe care ea o duce printre străini, scrisoare

https://biblioteca-digitala.ro

ce ar putea fi intitulată «Lacrămile să-l pornească» şi pe care o vom transcrie peste cîteva pagini într-o altă ordine de idei.

Veronica Găbudean avea uneori conştiinţa că improviza chiar în momentul în care-mi spunea versurile. Iată, în acest sens, cuvintele ei: «Multe le-am mai lungit şi-n seara asta. Acuma mă mai gîndii cum să zicu s-o potrivescu frumosu». De aceea, calitatea esenţială a informatoarei noastre este puterea ei de improvizaţie, imaginaţia ei creatoare. Aceasta se vede nu numai din faptul că e în stare să redea în versuri convorbiri imaginare ca, spre exemplu, între ea şi mama ei moartă, sau între mamă şi bunică, etc.,.. ci mai cu seamă din felul în care ştie să îmbine în unităţi artistice noi elemente ale folclorului tradiţional, în aşa fel încît ele să devină proprii a exprima stările ei sufleteşti.

*

Din materialul şi observaţiile prezentate mai sus se desprind următoarele concluzii:

1. — Veronica Găbudean este o reprezentantă tipică a felului în care trăieşte şi se îmbogăţeşte lirica populară prin indivizi talentaţi. Ea ne apare nu numai ca o interesantă purtătoare de folclor, ci ca o creatoare în folclor, conştientă de faptul acesta şi în stare să-şi analizeze singură procesul ei de creaţie. Prin această atitudine conştientă faţă de intervenţia ei în folclor, ea se simte şi este o creatoare în cadrul literaturii populare. Într-adevăr, în toate cîntecele spuse de ea, ceea ce izbeşte este faptul că ea, sufleteşte, *se simte o creatoare*. Printre purtătorii de folclor se pot deosebi două categorii. Unii — purtătorii de folclor obişnuiţi — sînt indiferenţi faţă de proprietatea cîntecului, ei nu au de loc conştiinţa că acesta e «cîntecul» lor, îl pot cînta sau spune bine, dar sînt indiferenţi faţă de el.

La alţii, legătura dintre ei şi cîntec este aşa de puternică, încît ei au mereu tendinţa de a face cîntecul să fie «al lor». Aceştia din urmă nu au cîntece indiferente. Ei nu cîntă decît ceea ce le spune ceva, ceea ce se potriveşte cu sufletul lor. Veronica Găbudean face parte din această a doua categorie. Ea a ales din folclorul tradiţional însuşit încă din copilărie, ceea ce a vorbit sufletului ei. Ea nu este indiferentă faţă de repertoriul tradiţional ci intervine în el, inovează, are preocuparea permanentă de a-şi cînta «cîntecele ei». Iată de ce schimbarea cîntecelor la ea nu este pricinuită numai de cauze obiective, *externe*, adică de schimbarea vieţii ei, de faptul că a fost nevoită să-şi părăsească satul şi să intre la stăpîni, ci de o cauză internă şi anume de necesitatea sufletească pe care o simte ea de a face cîntecele să vorbească ei şi altora despre ea, de necesitatea lirică de a se exprima. Şi aceasta îi dă conştiinţa că ea crează aşa cum am văzut în rîndurile de mai sus.

2. — Cîntecele ei ne fac să ne dăm seama că ne găsim în faţa unei ascuţite sensibilităţi, în stare să vibreze la amintirea satului şi a celor dragi de care s-a rupt ca să muncească la stăpîni. În ceasurile de singurătate care urmează orelor grele de muncă, ea se înduioşează asupra soartei ei, la vîrsta la care fetele de seama ei din sat au parte nu numai de muncă, ci şi de bucuria horelor şi a şezătorilor. În aceste momente, îi vin în minte versuri în care s-au cristalizat stări sufleteşti asemănătoare celor ale ei. Pe acestea le prelucrează creator, dîndu-le o notă personală. Tonul cîntecelor ei este uneori pesimist. În ele răsună din cînd în cînd glas de elegie, nepotrivit cu vîrsta ei tînără şi cu înfăţişarea ei robustă. Datele biografice prezentate la începutul acestei lucrări ne ajută să înţelegem lucrul acesta. Majori-

https://biblioteca-digitala.ro

tatea cîntecelor ei au ca obiect de inspirație situația ei de fată orfană. Motivul acesta o emoționează, o face să plîngă și îi crează starea sufletească în care ea « compune ». Frînturi din bocetele copiilor rămași orfani de mamă se strecoară ușor în cîntecele ei legîndu-se în unități noi cu versurile în care ea își înfățișază stările ei proprii sufletești de fată singură printre străini. Fragmentele de bocet formează astfel, culoarea de fond întunecată cu care ea simte, creator, că se armonizează stările sale sufletești.

Alteori, recunoști de asemenea în cîntecele ei fragmente din bocetele de la nuntă ale fetei-mireasă, măritată fără voia ei, care-și ia rămas bun de la părinți, de la frați și surori, de la fetele și feciorii de seama ei în clipa cînd se îndreaptă spre viața, în care simte că n-o așteaptă bucurii.

Astfel, materialul utilizat în structura cîntecelor ei îl reprezintă frînturi din bocetele de nuntă și de moarte, situația ei de fată orfană, viața ei grea la stăpîni, iubirea neîngăduită de ai săi, dorul de sat. Elementele acestea nu apar izolate și nici în straturi, ci se topesc într-o structură unitară și nouă de o ușoară tonalitate tristă. Analiza atentă a conținutului cîntecelor ei ne dezvăluie însă un erou liric care iubește viața cu toate greutățile ei, care știe să urască și să blesteme pe cei care o fac să sufere și care are atitudini de dîrzenie, iar nu de pasivitate și resemnare.

3. — Tot în legătură cu intervenția creatoare a Veronicăi Găbudean în cîntecele tradiționale, semnalăm un aspect care trebuie să dea de gîndit folcloriștilor. La informatoarea noastră *sincretismul funcționează conștient și modern.* Astfel, ea își mulează conștient versurile după măsura și ritmul melodiei: ne spune că mai întîi cîntă și pe urmă face poezia. Ca element modern al sincretismului folcloric apare scrisul: în multe cazuri, ea compune în timp ce scrie și faptul acesta devine un mijloc de fixare a cîntecului pe care ea mărturisește că, odată scris, îl va ține minte mereu.

4. — O trăsătură caracteristică a cîntecelor informatoarei noastre o constituie faptul că, deși departe de sat de atîta vreme, ele păstrează totuși complet nealterat stilul și compoziția cîntecelor țărănești, dovadă a legăturii ei puternice cu regiunea în care s-a născut. Nu trebuie să uităm că versurile ei — prin scrisori — călătoreau spre sat, erau citite de cei cărora ele se adresau, erau însușite de aceștia. Cîntecele ei reintrau astfel în patrimoniul folcloric al satului cu nota personală pe care ea o introdusese în ele. În legătură cu acest aspect, care ar merita o cercetare mai amănunțită, menționăm o scrisoare trimisă Veronicăi Găbudean la 24 ianuarie 1939 de către verișoarele ei. Verișoara ei, Cornelia, mai adaugă la versurile pe care le-am dat în partea introductivă a acestei lucrări, următoarele:

Tușă doru de la tine
Peste multe dealuri vine
Și nu-l poate opri nime
Pînă sosăște la mine.

O mînce-l focu străin
Bine-i pare cînd suspin
Că-i rămîne blidul plin

Pentru un ochi neavizat, ultimele trei versuri pot apărea ca foarte ciudate, legate de cele în care ea își exprimă dorul după Veronica. Despre ea, Cornelia, nu poate fi vorba în aceste trei versuri, deoarece ea se află la părinții ei și nu printre străini. Cunoscînd însă scrisorile pe care informatoarea noastră le-a trimis în sat la ai săi și în care le-a descris viața ei la stăpîni, înțelegem rostul celor trei versuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Pricepem că versurile din scrisoarea Veronicăi au fost însuşite de verişoara ei, în forma pe care informatoarea noastră le-a dat-o, chiar dacă versuri asemănătoare s-ar fi găsit şi în folclorul tradiţional al satului, de unde deci le-ar mai fi putut cunoaşte Cornelia.

Prin aceste versuri strecurate în scrisoare, aparent la întîmplare, Cornelia, îşi exprimă înţelegerea şi simpatia ei faţă de Veronica, precum şi ura şi dispreţul ei faţă de stăpînul care o făcea să sufere pe verişoara sa. Ea se serveşte de aceste rînduri, poate, şi ca de un limbaj secret, înţeles numai de ele două, în eventualitatea că scrisoarea ei ar fi putut cădea în mîinile stăpînului care ar fi citit-o.

Iată deci cauza principală pentru care cîntecele Veronicăi Găbudean păstrează intact stilul şi întreaga tehnică de compoziţie a liricii rurale: ele trebuiau să vorbească, să fie înţelese şi eventual însuşite de cei din satul său. Înţelegem, în acelaşi timp, de ce elemente orăşeneşti s-au strecurat atît de puţine în cîntecele ei, încît « problema influenţei orăşeneşti » aproape că nu se poate pune. Două verbe la perfectul simplu: « trecui » (De cînd *trecui* încoace) şi « n-avusăi » (« În trei zile de Crăciun io *n-avusăi* libertate ») ca şi cuvîntul « libertate » însuşi sînt singurele aspecte de limbă care distonează puţin în cadrul vorbirii ei net regionale.

Conţinutul cîntecelor ei exprimă de asemenea o intactă mentalitate rurală. Surprinde un singur amănunt de aspect orăşenesc dintr-una din scrisorile ei adresată feciorului drag în care îi spune că, dacă scrisoarea ei nu-i va plăcea, s-o rupă şi s-o arunce:

„Rupe-o-n zăce şi-o dă-n vînt
Să te schepi de ea curîndu"

Altfel conţinutul tuturor cîntecelor sale e autentic sătesc, ea rămînînd la oraş o reprezentantă tipică a folclorului ţărănesc care redă fidel în ele condiţiile geografice, economice şi sociale ale satului său.

5. — Cercetătorii folclorului au remarcat că şi în cadrul literaturii populare există diferite feluri de creatori ce pot fi grupaţi în categorii sociale, dar şi sufleteşti. Cîntecele informatoarei noastre exprimă precise situaţii economice şi sociale ale satului şi ale vieţii ei la stăpîni, vorbesc de greutăţile şi lupta pentru viaţă, de lipsa de omenie a stăpînului, de puterea de neînfrînt a iubirii. Ea este o creatoare realistă deci. Chiar convorbirile ei imaginare cu mama ei moartă, sau cele dintre mama şi bunica ei vizează precise situaţii reale şi anume acuzaţia adusă bunicii ei de a-şi fi lăsat nepoata să părăsească satul. Ca orice creator care năzuieşte să exprime cît mai multe din zbaterile sale sufleteşti, informatoarea noastră îşi dă seama de neputinţa de a cuprinde şi a exprima totul. Iată ce simplu şi clar spune ea acest lucru care a constituit o problemă îndelung desbătută:

« *De-aş şti să scriu cu mîna*
Pă cum ştiu cu inima... »

Ca şi creatorilor culţi, i-a încolţit şi ei în suflet gîndul de a nu mai scrie:

M-am gîndit de multe ori
Să nu mai trimet scrisori.
Pune-oi peana sub pchicior
Şi n-oi mai scrie de dor;
Şi-oi pune peana pă focu
Şi n-oi măi scrie de locu.
Şi-oi rupe peniţa-n şapte
N-oi mai scrie nici o carte.
Cînd încep a scrie-o carte
Mii de lacrimi îs vărsate,

https://biblioteca-digitala.ro

Că tot plîng și lăcrămezu
Și la maica mă gîndescu
Și scriu două, trii rînduri
Și mă cuprind mari gînduri
Și scriu două, trii cuvinte
De maica mi-aduc aminte.

Trebuie apoi reținut faptul că poeziile trimise în sat sub formă de scrisori urmăresc o idee și anume aceea de a impresiona și interesa pe cei dragi ai săi din sat în legătură cu viața și suferințele ei. Iată ce clar ne spune ea acest lucru: « de rîs n-am scris niciodată. După asta *mi-am bătut capu* ca să plîng-acasă. Am plîns și eu cînd am scris, să plîngă și ei ».

Acest lucru l-a exprimat ea și în versuri în scrisoarea trimisă unchiului ei care sună astfel:

Du-te, carte, du-te iute
Du-te pîn-la unchiu-n curte
Și te bagă pă fereastă
La unchiu să te cetească
Lacrămile să-l pornească
Ca cum m-o pornit pă mine
Cînd te-am scris, carte, pă tine!
Și-l roagă, carte, frumos
Ca să nu te-arunce josu
Și să te puie-n fereastă
Cînd i-o fi dor să te cetească
La mine să să gîndească.

Toate aceste trăsături cumune cu scriitorul cult și anume faptul că-și pune problema greutății de a găsi forma (« de-aș ști să scriu cu mîna ») care să exprime toate simțirile sale (« pă cît știu cu inima »), celălalt fapt că s-a zbătut cu gîndul să nu mai scrie, ca și ideea care stă în centrul cîntecelor ei și anume aceea de a face și pe alții să simtă și să înțeleagă ceea ce simte și înțelege ea, fac să ne dăm seamă odată în plus că ne găsim în fața unei creatoare în cadrul literaturii populare, a unei creatoare care se luptă conștient cu problemele de conținut și de formă ale adevăratei poezii. La Veronica Găbudean, folclorul nostru liric este viu; el trăiește în forme artistice deosebite și cu un bogat conținut social.

6. — Cîntecele ei se mișcă între cei doi poli ai creației populare: tradiție și inovație. Ele nu sînt însă niciodată numai tradiție. Totdeauna ea strecoară în ele picătura de amărăciune sau de dîrzenie a vieții ei. Adaptează mereu și cu dibăcie versurile fondului tradițional la gîndurile, simțirile și situația ei socială de fată orfană și singură printre străini. Adaptarea aceasta cu tendințe inovatorii merge uneori pînă la creația personală, bine înțeles în limitele impuse de « creația folclorică » în general, în care nu se întîlnește nici reproducere și nici creație pură.

Poate că cercetarea de față ar fi trebuit să facă o delimitare mai precisă și mai evidentă între contribuția personală a informatoarei și repertoriul tradițional. Am renunțat la acest gînd deoarece avem convingerea că în folclor nu există niciodată reproducere absolut fidelă, varianta fiind principiul esențial de viață a acestuia. Trimiterile la culegerile folclorice ale regiunii în care se găsește satul Schiopi — unde s-a născut și a copilărit informatoarea noastră — ca și la culegerile folclorice de pe Cîmpie ori din restul Ardealului învecinat ar fi umplut subsolurile paginilor acestora și ar fi dat poate un aer mai grav lucrării de față, fără însă a putea lămuri nici pe departe această problemă.

Mai interesantă ar fi fost — poate — o cercetare în satul de baștină al informatoarei. Cum însă de la culegerea noastră au trecut peste 17 ani, am preferat să prezentăm materialul în forma de mai sus, rămînînd ca o asemenea cercetare

https://biblioteca-digitala.ro

să fie făcută altă dată, cînd poate vom da din nou de urmele Veronicăi Găbudean.

Dorim ca prezentarea noastră să fi putut dovedi că Veronica Găbudean este o talentată purtătoare de folclor, ataşată adînc de cîntecele de veacuri ale regiunii sale, trăindu-le din plin şi adăugîndu-le nota vieţii ei proprii care le sporeşte şi adînceşte conţinutul social şi expresia artistică. Pe vechile tipare melodice şi literare ale folclorului liric din părţile sale, o fată tînără şi-a cîntat cu măiestrie cîntecele vieţii ei. Le-a cîntat frumos şi ele i-au umplut şi uşurat viaţa grea printre străini. Folclorul şi-a îndeplinit astfel cu prisosinţă, în viaţa ei, misiunea lui socială de veacuri.

НАРОДНАЯ ПЕСЕННИЦА ВЕРОНИКА ГАБУДЯНУ

Очерк представляет собой *вклад в дело лучшего осведомления о творческом процессе в народной лирике*. Фольклорный и информативный материал, легший в основу этого очерка, был собран в январе 1939 года.

Автор рассказывает о народной поэтессе Веронике Габудяну, 20-летней молодой девушке (родом из села Шкиопь, район Турда, Трансильвания), которая, будучи сиротой, должна была одно время жить в людях в Бухаресте, далеко от родного села.

В I-ой части автор рисует облик песенницы, дает главные элементы ее биографии, ее мировоззрения и забот—все это преломленное в записанных от нее лирических песнях (свыше 1.300 стихотворных строчек).

Во 2-ой части делается попытка дать анализ тех качеств, которые делают Веронику Габудяну народной поэтессой.

Исходя из того, как была разрешена проблема соотношения между индивидуальным и коллективным в фольклоре, автор подчеркивает, что тезис анонимата фольклора привел к некоторому неглижированию творческой роли отдельного лица —носителя фольклора. По этой причине проблема народного творчества осталась и поныне вопросом, в котором еще имеется немало тайн. Литературного материала было опубликовано много, но гораздо позже начали исследователи подходить ближе к тайникам народного творческого духа, стараясь застигнуть его в действии, в его интимном кругу.

Полевые исследования показали творческую роль одаренных людей как в эпическом, так и в лирическом фольклоре.

Соотношение между индивидуальным и коллективным в фольклорном творчестве сводится по сути к основному вопросу народного творчества, а именно, к вопросу традиции и новаторства.

Далее автор останавливается на создателе лирического фольклора, жизненным принципом которого является *вариант*. Она показывает, что личный вклад носителя лирического фольклора может итти от простого исполнения традиционного фольклора до законченного творчества, когда носитель фольклора создает художественное произведение полностью из новых элементов, выработанных им самим. Между этими двумя крайностями может быть великое множество промежуточных форм, в которых традиция более или менее сочетается с новаторством. Чем талантливее носитель фольклора, тем больше он привносит своего в традицию. Так было и с Вероникой Габудяну.

В ней есть творческая искорка, ибо она не повторяет с безразличием и индиферентностью вековые лирические песни, а постоянно проявляет тенденцию сделать их «своими», выражая в них свои жизненные проблемы. Таким образом она меняет песню и творит её заново, как принято в фольклоре, перемещая строфы традиционной песни или связывая различные лирические мотивы в новые произведения, лучше выражающие её думы и чувства.

Она—поэт-реалист, чьи песни рисуют определенные экономические и социальные положения, говорят о борьбе за жизнь, о бесчеловечности хозяина, которому

https://biblioteca-digitala.ro

она принуждена служить. Её песни рассказывают в то же время о красоте жизни, о непобедимой силе любви.

Она — творец, сознательно подходящий к вопросу содержания и формы истинной поэзии, стремящийся донести до слушателя то, что она понимает и чувствует, и неустанно ищущий наилучших форм выразительности.

Поражает ее умение анализировать свой творческий процесс (этот момент является важнейшим в данном очерке).

Фольклорный синкретизм живет в ней в осознанной и модернизированной форме. Создавая стихи, она поет их, но в то же время записывает, посылая их в письмах тем, кто ей дорог, в далеком родном селе.

В своем творчестве она сохраняет мелодическую и речевую специфику родной местности с легким налетом городского влияния. Её творчество, да и вся она — одно стремление к возвращению в родное село.

Все это вместе взятое делает из Вероники Габудяну талантливую носительницу фольклора, крепко связанную с родными песнями, в которые она влила собственные переживания, обогатив их социальное содержание и художественную выразительность.

A FOLK POETESS: VERONICA GABUDEANU

Stefania Golopenţia's survey *represents a precious contribution to the study of the process of creation in folk lyrics.* The folkloristic and documentary material referred to in this work was collected in the month of January 1939.

The author draws a vividly interesting sketch of the folk poetess Veronica Găbudeanu, a 20 year — old girl (born in the village of Schiopi — Turda district, in Transylvania), who as an orphan, had for some time earned her living as a house-maid in Bucharest, far from her native village.

The first part of the study presents the personality of the young girl, outlining the chief elements of her biography, her preoccupations and mentality, as rendered by her lyric songs (numbering over 1.300 verses).

The second part of the study is an analysis of the qualities of Veronica Găbudeanu as a folk poetess.

Starting from the views, adopted in folklore, on the relationship between a collectivity and the individual, the author underlines the fact that the anonymous character of a folkloristic production has led to a disparaging disregard of the creative role of the folklore-bearing individual. That is the reason why the problem of folk-creation is still such a hazy and controversial one. A great deal of literary material has been published, but the folklore investigators have only recently discovered the hidden mechanism of folk creation, disclosing its intimate process.

Field investigation has revealed the creative role played by some gifted individual-interpreters in the development of both epic and lyric folklore.

The relation collectivity-individual in folklore is, in the last resort, the problem of tradition-innovation, which is the basic problem in folk creation.

The author further insists upon the composition of folk lyrics, the vital principle of which is constituted by the *variant.* It is pointed out that the intervention of the lyric folklore-bearer in folk-creation may range from the mere interpretation of traditional folk-songs to a completely new creation with entirely original elements. Between these two extremes, there is a wide field of intermediate possibilities, combining tradition with innovation in a varying degree. The more gifted the folklore-bearer, the more numerous are the alterations effected upon the traditional texts and pattern. Such is the case of Veronica Găbudeanu.

She is a true creator, as she does not merely repeat the century-old lyric songs, but shows a marked tendency to make them "her own", expressing through them her own life problems. She, thus, interferes with the text and structure of the song, creating, in a folkloristic sense, a new song; she changes the verses of the traditional text and combines different lyric motifs into new entities, aiming at expressing her thoughts and feelings in a more adequate manner.

She is a realistic poet whose songs express definite economic and social situations, depicting man's struggle for life, and the unkindness with which in her youth she had been treated by her master. Her songs deal at the same time with the beauty of life and the unconquerable power of love.

https://biblioteca-digitala.ro

She is a creator who boldly grapples with the problems both, of substance and form, of real poetry, striving to help others too, to understand and feel what she herself understands and feels, in her endeavour to find the most adequate form of expression.

The way she analyses her own process of creation is truly amazing (That particular moment constitutes the most outstanding feature of the present study).

Folkloristic syncretism, in a conscious and modernized form, is present in her work. She creates her poetry, writing it down as she sings; thereupon sends most of these pieces of poetry as letters to the people she longs for, in her remote village.

Her creation respects the melodic and oral patterns of her region, in which extremely slight town influences are traceable. Her creation reflects her ever-ardent wish to return to her village.

Everyone of these traits make of Veronica Găbudeanu a remarkable folklore bearer, deeply attached to the songs of her native region, songs whose social portent and artistic expresion she has enhanced by pouring into their mould the joys and woes of her own life.

https://biblioteca-digitala.ro

RĂSCOALA ȚĂRANILOR DIN 1907, OGLINDITĂ ÎN CÎNTECUL POPULAR

AL. I. AMZULESCU

Materialul folcloric cunoscut, oglindind evenimentele anului 1907 în cîntecul popular, atestă că împrejurările răscoalei nu au rămas fără răsunet în minunata arhivă a graiului viu.

Cercetarea unui mare număr de publicații ca și a bogatului fond inedit de cîntece și informații despre cîntece aparținînd Institutului de Folclor din București — pe care se bizuie constatările de față — însumează în cele din urmă cel puțin 5 cîntece diferite ale « anului 1907 » apărute în regiunile Craiova și București, numărînd un total de 14 variante dintre care 6 au văzut pînă acum lumina tiparului, după cum urmează:

I. — REG. CRAIOVA (2 cîntece cu 9 variante)

1) Cîntecul atribuit creatorului de versuri populare *Radu de la Giubega* (8 variante: 4 publicate; 4 inedite):

a) « *Răscoalele țărănești din Martie* 1907 », publicat de Dr. C. S. Nicolăescu-Plopșor în *Oltenia* (Culegeri, cercetări, documente privitoare la pămîntul și locuitorii Olteniei, din trecut și astăzi), cartea I, partea I, făscioarele 1—4 [1923], p. 5—15. (Republicat în revista *Studii*, a. 1948, n. 1).

Poem-baladă de lungă întindere, povestind cauzele, cursul desfășurării și urmările răscoalei în satele județului Dolj. Textul se află precedat de următoarea notiță informativă [1]:

« Contribuție la: Obîrșia cîntecelor poporane ».

Într-un drum pe la Orodel-Dolj, d-l învățător Ioniță Voinescu îmi arată, între altele, un cîntec lung asupra răscoalei de la 1907. E făcut de *Radu de la Giubega*, poet poporan destul de cunoscut la noi în Dolj. Am copiat acest cîntec și-l dau întocmai cum l-am găsit în manuscriptul d-lui Voinescu:

Un manuscris interesant

Într-o zi, un elev din clasa V-a îmi aduce un notes octav plin cu cîntece, între care e și « Răscoala din 1907 martie ». Părțile cele mai însemnate le reproduc întocmai după cum sînt scrise și numerotate în manuscris ».

La sfîrșit, se adaugă încă două note « Obs. », semnate « Ioniță Voinescu ».

În ierarhia variantelor, prin vechimea, întinderea și conținutul ei, aceasta este, fără îndoială, piesa cea mai de preț. Textul cuprinde 540 versuri, împărțite — pe alocurea în mod cu totul arbitrar — în 68 « bucăți » strofice, încheindu-se cu « Amin! » și cu indicația: « Scrisă și subscrisă de mine: I. Corneanu ».

O întrebare al cărei răspuns nu-l putem afla deocamdată, se ridică aci: ce va fi omis oare învățătorul I. Voinescu din textul lui I. Corneanu, improvizat culegător de folclor?!

b) « *Răscoalele din* 1907 *în Romînia* », ibid., p. 60—62. (Republicat în 1944, în *Oltenia*. Documente-cercetări-culegeri, cartea X-a, partea I-a: Monografia județului Dolj ... tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C. S. Nicolăescu-Plopșor; Izvoare folklorice, vol II, partea I-a: Balade, p. 45—47).

---

[1] redăm rîndurile citate — și cele ce vor urma — în ortografia și punctuația actuală.

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi substanţial diferită de cea precedentă, cuprinzînd numai 125 versuri cu conţinut în esenţă reacţionar, balada situîndu-se cu totul pe poziţia oficialităţii, înfierînd răscoala, la sfîrşit se precizează: « Făcută de Radu Poetu din Giubega ».

În notiţa introductivă citim:

« Contribuţie la obîrşia cîntecelor poporane ».

«Bătrînul şi neobositul nostru folclorist *D-nul Ştefan Şt. Tuţescu*, îmi trimite o variantă a cîntecului lui *Radu de la Giubega* publicat în făscioara I, la no. 3. Iată-l:»

c) « *Cîntecul revoltei* 1907 », ibid., cartea I, partea III, făscioarele 9—12, a. 1923, p. 173—174. (Republicat ca mai sus, p. 64).

La sfîrşit, indicaţia: « Comunicată de Nicolae M. Pleniceanu din comuna Verbiţa (Dolj) 1908. Scris de regr. P. Danilescu. Inedit; găsit prin manuscriptele rămase ». Semnat, acelaşi Şt. Şt. Tuţescu.

Piesă trunchiată, derivată în cea mai mare parte din varianta precedentă.

d) « *Răscoala din* 1907 », în Monografia judeţului Dolj (vezi b), p. 47; cu indicaţia finală: « Cules de la Mărin Traşcă (Viorean), lăutar, din comuna Ioneştii-Mincului, jud. Vîlcea, în 1909, de Const. Daniilescu, institutor R.-Vîlcea ».

Într-un manuscris ajuns de curînd în arhiva Institutului de Folclor, C. Daniilescu precizează astfel împrejurările în care a cules cîntecul în septembrie 1911 (deci nu în 1909):

« La facerea foii de zestre a unei verişoare, la 11.IX.1911, în comuna Scundu-Vîlcea, a fost lăutar şi Mitrache al lui Pîrvu (Dumitru Pîrvu Ciocan) cu flauta şi ne-a cîntat mai încet — că se oprise de curînd a se mai cînta cîntecul revoluţiei —, şi eu l-am scris, spunîndu-mi că şi el l-a aflat de la alt lăutar viorist din Ioneşti, Marin Traşcă (zis « al lui Viorean ») şi de la I. Lăcătuşu, de peste Olt. La 20.IX.1911, m-am repezit la Ioneşti şi Marin Traşcă (poreclit « al lui Viorean ») mi-a dictat şi eu am scris cîntecul aşa cum l-a auzit de la nişte lăutari din Craiova, la un han, unde-l cîntau cam pe ascuns, şi l-a adus la Ioneşti de vre-o 4—5 luni, iar de la el l-au aflat şi alţi lăutari cum a fost Lăcătuşu şi alţii. N-am aflat de unde erau lăutarii din Craiova » (arhiva Institutului de Folclor, ms. 152).

În cele ce urmează, este de remarcat că deşi culegătorul, cercetător atent al firului filiaţiei lăutăreşti a cîntecului, nu cunoaşte legătura acestei variante cu creaţia lui Radu-Poetu de la Giubega, simţul său folcloristic îl face să observe pe bună dreptate:

« Ceea ce e caracteristic în acest cîntec e că versurile n-au rime bune ci mai mult asonanţe şi firul cîntecului trece de la o ideie la alta. Se vede oarecare stîngăcie în croiala versurilor, ceea ce arată că lăutarii care l-au făcut erau de la cîmp, *vreau să spun că nu seamănă cîntecul a fi făcut de lăutari de profesie moştenită*, cum sînt cei de la Ştirbei — raionul Balş » (ibid.; sublinierea noastră).

Aşadar variantă lăutărească, deci cîntată (dar publicată fără melodie). În conţinut, interesantă contaminare a tipului ***a*** şi ***b***, cu noi adăogiri originale care atenuînd caracterul văditreacţionar al variantei ***b*** dezvoltă cu succes latura pozitivă-democratică a unor elemente din varianta ***a***.

e) « *Cîntecu revoluţii din o mie nouă sute şapte* »; arhiva Institutului de Folclor, fonograma 2933, cules de C. Brăiloiu la 28 XII.1932 în Tîrgu-Jiu, de la I. Gr. Popescu care declară că l-a învăţat « dă la lăutarii din Gorj, Pobirci şi Gogu, acum 24 de ani », adică prin 1908. (Textul publicat fragmentar în rev. Studii, a. 1948, n. 1).

De asemenea variantă lăutărească (cîntată) rezultînd din contaminarea tipurilor ***a*** şi ***b***, în care caracterul democratic se află totuşi copleşit de latura reacţionară a înfierării răscoalei.

f) « *Cîntecu revolţî din* '907 », ibid., informaţii 13.912, cules de Al. Amzulescu la 6 XII.1951 în comuna Galicea-Mare — r. Băileşti, de la ţăranul muncitor Florea P. I. Goanţă.

Acesta declară următoarele despre Radu de la Giubega şi despre textul dictat:

« A fost văr cu tata, da' ieu nu am învăţat di la iel. Am învăţat-o pe fruntieră, în timpu revoltii, pe '907. Am avut pe unii mai şmecheri şi a-nceput ăla ceva, ăla ceva, păn-am complectat cîntecu revoltii.

Ieu li l-am dat, l-am scris la lăutari, da' n-a putut să-l facă. Li l-am dat ieu, să nu să piardă pomenirea revoltii. Îl făcusă renume unu, un clanarist, şi a murit ala, Silvică Aftenescu. Îl prinsasă bine, da' nu putea bine că erea greu. L-a cîntat la fo doao nunţ'. Oaminii erea doriţ' să asculte aşa treabă.

Ăsta e altu, nu e de-ale lu Moş-Radu!

Eream în Moldova noi atunci, în Botoşani. Pin iunie m-a vărsat la Giurgiu, în grăniceri. În Botoşani, într-un oraş: Frumuşîca, di la un camarad, Berneanu Marin, din Radovan (Dolj).

Am spus-o totdeauna. N-o mai ştie nimeni.

E de partea săracilor, că nu mai putea să trăiască cu ciocoii.

https://biblioteca-digitala.ro

Zicea unii că să mă ducă pe la-ntrunire, pe la Craiova, s-o spui la miniştri, să afle şî ăi mari ce s-a petrecut o dată. Zicea anu trecut că să mă cheme cînd or avea ei întrunire.
Mă pun pi la moară, pe unde mă-ntîlnesc, pe-acolo mă pun (să-l spună)». (ibid, inf. 13.937).

Afirmaţiile, deşi în parte contradictorii totuşi pline de interes, ale ţăranului Florea P. I. Goanţă, par a dovedi în cele din urmă că numitul a învăţat cîntecul curînd după evenimentele răscoalei, în timpul serviciului militar, în plin proces de prelucrare şi variaţie a textului oral intrat în circulaţia folclorică, de la camaradul doljean Marin Berneanu care îl adusese negreşit cu sine de acasă.

Iniţiativa neizbutită a preluării lăutăreşti a cîntecului nu este deasemenea de trecut cu vederea.

Cu toată aparenta împotrivire a informatorului Fl. P. I. Goanţă, cîntecul lui Marin Berneanu din Radovan, uşor prelucrat în cercul camarazilor săi olteni de arme, este totuşi negreşit o variantă foarte proaspătă a creaţiei lui Radu de la Giubega.

g) «*Revoluţia din* '907», ibid., informaţii 13.910, cules de Al. Amzulescu la 5. XII. 1951 în aceiaşi comună, de la ţăranul Ştefan I. Goanţă, vărul celui de mai sus.

Piesă aproape identică cu cea precedentă, ceea ce se explică uşor prin adnotaţia de chestionar a informatorului care răspunde: « Du pin'916. Di la Florea P. I. Goanţă. Mi-a scris-o văru-meu di la Moş-Radu (de la Giubega!). Spuind, am loat-o din cap, aşa. O spuneam, aşa, pi la clăci, la adunări, pe timpuri. Asta nu s-a cîntat niciodată. N-oi fi spus-o dinainte de războiu (= 1941)...»

h) «1907» (fragment); ibid., informaţii 9571, cules de Al. Amzulescu la 20. II. 1951 în comuna Poiana-Mare — r. Calafat, de la ţăranul Toma Ani.

2) «Răscoala din 1907», publicat în Monografia judeţului Dolj (de mai sus), p. 44; cu indicaţia: «Comunicată de Nicolae Ghirgulescu, auzită de la bătrîna lui. Rudari-Dolj».

Cu excepţia primelor versuri, piesă total diferită de cele precedente, ceea ce ne face s-o considerăm drept al doilea cîntec oltenesc despre răscoală.

II. — REG. BUCUREŞTI (3 cîntece cu 5 variante)

1) «**Cîntecul revoltei din nouă sute şapte**»; arhiva Institutului de Folclor, fonograma 4268, cules de C. Brăiloiu la 5.VIII. 1937 în comuna Merenii de Sus r.Videle de la lăutarul Mitică Burcea, care afirmă: «Dă la mine l-am învăţat», fiind vorba aşadar de o creaţie a informatorului.

Cele două reimprimări ale cîntecului, la interval de 4 şi 10 ani, respectiv:
— disc 1407 I b/12. IV. 1941; (textul publicat în rev. *Studii*, a. 1948, n. 1);
— magnetofon 90 a-b/24. III. 1951;
ne fac să posedăm trei versiuni, în esenţa lor asemănătoare, aparţinînd aceluiaşi cîntăreţ, el însuşi autorul cîntecului care descrie împrejurările răscoalei în satul vlăscean Mereni.

2) «Revolta din o mie nouă sute şapte»; ibid., fonograma 4043, cules de Ilarion Cocişiu la 14. V. 1949 în comuna Clejani-r.Videle, de la lăutarul Dumitru N. Moţoi, care declară că lăutarul Sandu Gavrilă, consăteanul său, « l-a început», adică l-a creat, povestind cursul răscoalei în satul vlăscean Clejani.

3) «Revoluţia din 1907»; ibid., fonograma 6738 a, cules de Tiberiu Alexandru la 5. VII. 1938 în comuna Hotare-r.Olteniţa, de la lăutarul Stan St. Şerban, care afirmă că a învăţat cîntecul « dă la ţărani; cînta ţăranii».

* * *

Într-o sumară privire de ansamblu asupra conspectului variantelor, unele observaţii generale şi motivări de principiu se impun în ce priveşte răspîndirea şi valoarea materialului.

Referindu-ne la răspîndire mai întîi, considerăm că cele 5 cîntece din Oltenia şi Muntenia, cu 14 variante cunoscute, reprezintă prea puţin chiar şi numai pentru aceste două regiuni, faţă de amploarea şi importanţa evenimentelor răscoalei.

Pe de altă parte, cum întreaga arie folclorică a Moldovei, în ciuda rolului acesteia în ce priveşte cursul evenimentelor, se abţine de a fi dat pînă acum la iveală vreun document, aceasta ne face cu atît mai vîrtos să credem că ceea ce a ajuns a fi cunoscut reprezintă negreşit doar o prea-palidă icoană a folclorului anului 1907.

În sfîrşit, faptul că din Muntenia şi Oltenia au supravieţuit măcar 5 cîntece, dintre care cel puţin acela al lui Radu de la Giubega dovedeşte o circulaţie şi roire de variante vrednică de luare-aminte, este de natură a ne face să presupunem că au putut exista desigur şi alte cîntece asemănătoare, care nu au ajuns a fi cunoscute pînă acum sau care au dispărut între timp.

Cum se explică aceasta?

În primul rînd, fireşte prin lipsa de preocupare la timp oportun a culegătorilor de folclor, în anii reacţiunii atotputernice de după reprimarea răscoalei, cînd cîntecul răscoalei putea fi socotit drept cîntec subversiv.

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel există suficiente mărturii că teama de a cînta evenimentele, ba chiar interdicţia oficială, a putut acţiona ca o frînă în răspîndirea şi perpetuarea cîntecului revoltei.

Pentru a nu cita decît cîteva dovezi în acest sens, menţionăm mai întîi, după cele ce rezultă din informaţia de mai sus a institutorului C. Daniilescu, şi aceste rînduri ale aceluiaşi:

« Cîntecul se cam uitase în 1911 fiind că era oprit de stăpînirea boierilor încă din luna mai 1907, spuneau lăutarii, care-l mai cîntau rareori, încet şi cu fereală.» (arhiva Institutului de Folclor, ms. 152)

Lăutarul D. N. Moţoi (din Clejani-Videle) spunea şi el la 14. V. 1949:

« Am primit ordin să nu se mai cînte că ie de rău. S-a oprit» (inf. la fonogr. 4043); iar la 25. VI. 1949, acelaşi declara: « S-a cîntat fo doi ani dă zile, d-acilea a venit ordin că dacă să mai cîntă, va fi arestat, şi nu se mai cîntă nici astăzi!» (inf. 8380)

De asemenea M. Burcea (Merenii de Sus-Videle) spunea la 24. III. 1951:

« Autorităţile comunale (l-au interzis). Îl cerea ţăranii, da' nu mai vream ieu să-l fac, să mă-nchiză!» (inf. la mg. 90a-b)

Unele informaţiuni ca acestea se pot corela cu uşurinţă cu mărturii asemănătoare despre interdicţia oficială cu privire la răspîndirea în mase a acestui alt cîntec — creaţie cultă în stil popular, se pare opera lui I. Nădejde —, ce ar fi circulat în preajma mişcărilor ţărăneşti din jurul anului 1888:

Noi, ţăranii de la ţară,
Ziua, noaptea, greu muncim,
Muncim noaptea, ziua toată,
Numai birul să-l plătim!
Călăraşu intră-n casă
Şi-ţ' ia banii du pe masă ;
Dacă n-ai ca să-mplineşti,
Procororu nemereşti.
Subprefectu ne mai spune
Că avem concesiune,

Scria bine, scrie rău,
Ştie numai Dumnezău...
Noi, ţăranii de la munte,
Vai de noi cum am ajuns!
N-avem nici găini prin curte,
Nici mălai n-avem de-ajuns.
Ne pune la făcut şanţuri
Pi la domnii preceptori ;
Ne pune la făcut şanţuri
La primari, sau ajutori...

(în altă var., « constituţiune »)

Lăutarul Ene Manolidi, din comuna Ileana-raionul Lehliu, de la care s-a cules cîntecul, spune: « La 1886 începusă revoluţia. Atuncia ieşisă, după revoluţie. Să cînta după revoluţie. Pă urmă s-a oprit, mai tîrziu ». (inf. 13.757).

(Arhiva Institutului de Folclor posedă încă cel puţin două variante ale acestui cîntec: una, din Fălticeni, culeasă în a. 1929 — fonograma 12.934 a —; cealaltă, culeasă în 1950 din comuna Poiana-Mare-raionul Calafat, despre care bătrînul meşteşugar tîmplar Gogu M. D.E. Anastasiu, pe atunci în vîstă de 73 ani, spunea: « Să cînta de lăutari, din popor, pe la nunţi. Eram de vreo 28 ani, şi mai de timpuriu, pe la 1901—1904, tot pe aci.» inf. 2094)

Prigoana oficialităţii explică — credem —, în mare măsură, sărăcia documentelor folclorice despre cîntecul anului 1907, ceea ce a ajuns pînă la noi constituindu-se astfel ca o informaţie insuficientă, sporadică şi tardivă.

Aşa se face poate că toate insistenţele recente ale Institutului de Folclor de a descoperi în 1949 vreun cîntec al Moldovei anului 1907, au rămas cu totul lipsite de succes.

În ce priveşte valoarea documentelor folclorice cunoscute, se impun următoarele observaţiuni:

Cu excepţia cîntecului lui Radu de la Giubega, care străduindu-se să oglindească evenimentele din aproape întreg judeţul Dolj ajunge la unele generalizări tipice ce ridică valoarea artistică a cîntecului oltean — ceea ce se întîmplă în oarecare măsură şi cu cîntecul muntean din Renaşterea-Olteniţa — toate celelalte cîntece ale anului 1907 se dovedesc a fi mai ales răsunetul direct al evenimentelor strict locale, din cuprinsul unui singur sat.

De aceea « balada» anului 1907 se înfăţişază în genere în stadiul de « jurnal-oral», apărînd ca o cronică versificată — uneori şi cîntată —, care se opreşte la faza narativ-descriptivă a faptului-brut.

Îngrădirea circulaţiei, despre care a fost vorba mai sus, îşi are desigur cuvîntul său greu de spus şi în această privinţă!

https://biblioteca-digitala.ro

În ciuda numărului mic de variante cunoscute, ca și a valorii artistice în parte reduse și a unor confuzii și contradicții ideologice inerente, materialul ce ne stă la îndemînă prezintă totuși, pe lîngă foarte interesante elemente de studiu documentar, și bucuria unor realizări artistice fragmentare vrednice de a fi puse în lumină.

* * *

Spicuind printre variante, iată mai întîi cîntecele muntene din satele Merenii de Sus, Clejani și Hotare:

Din cîntecul lui Mitică Burcea, reținem descrierea rolului agitatoric binecunoscut al lui V. Kogălniceanu în desfășurarea evenimentelor:

Foae verde micșunea,
Gogolniceanu ce făcea?
Răvașe-n sate că da,
Răvășele,
bilețele.
Foae verde micșunea,
Dă revoltă le scria,
Pă-boier' dă-i alunga.
Țăranii, cînd auzea,
La Bucureș' să ducea,
Cu Gogolniceanu vorbea,
Gură-n gură că vorbea
Și el, frate,-i sfătuia:
« Dă la mic și păn-la mare,
Toz-cu secur' la spinare... »
Iei, frate, cînd auzea,
Dă revoltă că spunea,
Din sat în sat că umbla,
Cu capii dă mi-j vorbea.
Foae verde ș-o lalea,
Tos-țăranii c-auzea
Și « studenții » tot așa,
În cap, frate, să punea,
Din Oltenia pornea,
Pîn-la Meren' că sosea.

Și descrierea reprimării răscoalei:

Foae verde ș-o lalea,
Dă la trei zile, colea,
Armata că mi-j venea,
La primărie că-i chema,
Capi-dă revoltă-i chema,
În genunche că-i punea.
Isprovnicei' că-i chema,
Listrili-n mînă că-i da,
Colănelu ce-m' făcea?
După listră că-i striga,
În picioare să scula,
La rînd tos, frate, venea,
Care pă listră erea.
Colănel ordin că da,
Soldații că mi-j venea,
La bătae că-i lua,
Dar cu ce că mi-i bătea?
Cu trăgătoarea calului!
Foae verde micșunea,
Că da, frate, nu glumea,
Singe-n sus că azvîrlea,
(« Așa-i bătea! »)
Iei, frate, nu mai simțea!
Marin Roșu ce-m' făcea?
Singili i să-nchega,
Acasă că ajungea,
Frumos laștina ș-o da...
La-nchisoare că-i ducea,
Dar unde că-i închidea?
Tot la Giurgiu-i închidea,
La temniță că-i ducea.
Trei lun' dă zile ședea,
Dă la trei lun' încolea,
Femeili ce făcea?
O jalbă că mi-ș' făcea,
La domnie-o trimetea
Și domnia c-o citea,
Grea milă i să făcea
Și drumu, frate, le da,
Acasă că mi-j venea,
Dă muncă că s-apuca,
Cinstiț' oamen' să făcea.

Creația lui M. Burcea se înfățișează astfel în cea mai mare parte a sa, ca o simplă relatare versificată și cîntată a faptelor, din partea unui martor ocular la desfășurarea răscoalei din satul Mereni.

În privința procesului de creație în folclor, ni se pare însă deosebit de importantă partea finală a cîntecului, unde lăutarul, cîntînd evenimentele anului 1907 în satul său, valorifică într-o nouă unitate artistică, acordînd un conținut nou și adecvat unor versuri binecunoscute, preluate din marele repertoriu tradițional al cîntecelor de cătănie.

Deși la prima vedere includerea acestor versuri ar putea fi socotită ca o « lipitură » la textul creației propriu zise a lăutarului, cîntecul de cătănie constituie de fapt aci parcă tocmai

https://biblioteca-digitala.ro

comentariul liric — meşteşugit îmbinat — al creatorului popular, despre rolul armatei de represiune şi tragedia soldatului-ţăran silit să pedepsească pe ai săi, de acasă... Inovaţia se îmbină aci cu tradiţia folclorică în modul cel mai intim şi mai subtil, lăutarul dovedind negreşit un remarcabil simţ artistic cînd continuă:

Lăutarul Mitică Burcea (com. Merenii de Sus — r. Videle)
(arhiva Institutului de Folclor)

Armata că mi-o strîngea,
La regimen' mi-o-aducea,
Drumu la soldas-le da.
Foae verde micşunea,
Un soldat că mi-ş' striga:
« Foae verde matostat,
Rău, mamă, m-ai blestemat,
Stau acolo zi şi noapte
Nebăut şi nemîncat,
Dă niminea neîntrebat...
Plînge-mă, mamă, cu dor,
Că şi io ţ-am fos-fecior,
Scoteam boi din obor
Şi plugu dă sub şopron.
Ţi-am arat, ţi-am semănat,
Şi cîn-fuse la grăpat
Mă pomenii c-un mandat,
Că mă duseră la sat.
Io, d-acas' cînd am plecat,
Am lăsa' tată şi mumă
Şi nevestică frumoasă,
Trei copii pă lîngă masă...»
Un soldat fluer-a jale,
Colănelu-i strigă tare:
— Ce fluier', soldat, a jale?
Or ţ-e grea arma-n spinare?!»
— Nu m-e grea arma-n spinare,
Ci m-e dor d-acasă tare!
Armata că mi-o strîngea,
Drumu-acasă că le da,
Dă revoltă că scăpa.

(fgr. 4268*)*

Departe de a dilua, jalea soldatului din « clişeul» folcloric tradiţional abil folosit aci sporeşte dramatismul evenimentelor cîntate în versurile epice proprii lăutarului. Conţinutul democratic al cîntecului astfel creat — din nou şi vechi — de M. Burcea, apare evident fără a fi nicăieri mărturisit anume.

Iată acum pe larg şi interesantele informaţii obţinute de la M. Burcea cu prilejul culegerii:

În 1937, la prima înregistrare a cîntecului, informatorul spunea:

« Treizej-dă an'! Dă la mine l-am învăţat, cîntam cu tata-meu. Cum dă nu, să cîntă! Te-apucă feciorii, văr, care-a fost tat-său în afacerea asta, ca să vază şi iel cum s-a petrecut atunci, pă timpurle alea».

Iar la un chestionar mai amănunţit, cu prilejul înregistrării pe bandă de magnetofon a cîntecului, în 1951, acelaşi răspunde:

« Asta-i lucru făptuit!

(de unde?) Apăi atuncia ieram şi io tinerel, 21 dă ani, şi-m' plăcea s-ascult cîntece; ieu l-am scos.

(cînd?) Imediat, după 2—3 săptămîni de la revoltă, cum i-a-nchis, gata, i-a şi pus.

(în cît timp?) Păi doă-trei zile îl compui, vez' dacă să loveşte vorba, nu să loveşte. Melodia compusă to' dă mine, uite-aşa, stîn' dejeaba, încercam la vioară, asta să-i fie melodia.

https://biblioteca-digitala.ro

(aprecierile satului?) Plînjea, şî mic, şî mare, şi bătrîni, şi femei, că tineretu iera dus la-nchisoare.

(autorităţile?) Păi n-a zis nimica, ce iera să zică, da' după ce-a ieşit ăia dîn închisoare nu ne-a mai lăsat să-l cîntăm.

(cît au fost închişi) Apăi au stat vo şasă-şapte luni. Le-am cîntat şî lor, plînjea şî iei, sigur, ce făcusă şî ce păţîsă.

(mai trăiesc?) Nu mai trăieşte nici unu. Păi ce-a păţit, săracii! Stăteam şî io pitulat, să nu mă vază. Să iertaţ', popou iera negru cîn-da cu trăgătorile doi soldaţ' din doă părţi.

(cine l-a interzis?) Autorităţile comunale. Îl cerea ţăranii, da' nu mai vream ieu să-l fac, să mă-nchiză.

(cît s-a cîntat?) Un an s-a cîntat regulat, la nuntă şî la prăvălie să cînta, dup-aia doi-trei ani l-a mai cerut da' nu-l cîntam ieu.

(cine l-a-nvăţat?) Păi toţ' lăutarii din Mereni şî din alte părţ', păi îl cerea lumea şî-l bătea dacă nu-l făcia, la ţară-ţ' da cu strachina-n cap! De, mai ţîn-io minte, o mai trăi, n-o mai trăi, săracii!

(a fost închis cineva pentru că l-a cîntat?) Nu!

(de cînd nu l-ai mai cîntat?) Apăi de mult, dă vo 10—15 ani, că să mai cînta furiş, aşa, iel, da' nu-n public, să te-auză lumea.

(lăutarii de azi din Mereni?) Nu-l ştiu, că-s tineri; da' ce, vrea-iel să-l înveţe pă ăsta?! Cîn' m-aude pă mine, rîde, îm' zice «hoaşcă bătrînă!», cîntă d-astea: «Mărioară, dă cinci ori te-am luat...»! (mg. 90 a-b; culegător, O. Bîrlea)

Din cîntecul despre revolta din satul Clejani, reţinem fragmentul iniţial:

Foaie verde trei granate,
L-anul nouă sute şapte,
La treisprezece dîn marte,
Să vorbia frate cu frate
Să-m' plece dă pă dreptate.
Foaie verde ş-o lalea,
Iar Letcenii ce-m' făcea?
La Ruşi, frate, că-mi venia,
În Clejani că mi-ş' pleca,
Foaie verde foi-trifoi
Să plece după ciocoi,
La facă pielea cimpoi
Să ne pricopsim şi noi!
Iacă ziua că-m' sosea,
Toţ' vlăşcenii că pleca,
Letca-Nouă că venea,
Cu Ruşii s-amesteca
Şi la Clejani că sosea.

După acest început promiţător, în continuare, cîntecul, după ce proslăveşte pe acelaşi V. Kogălniceanu «care mi-a-ncheiat fermanu», povesteşte cu destulă stîngăcie acţiunea locală a răsculaţilor şi reprimarea răscoalei în Clejani.

Iată şi chestionarul informativ obţinut de la lăutarul D. N. Moţoi la 14.V.1949:

(de cînd l-a învăţat?) «Păi, care va să zică, nouă sute şapte, în nouă sute opt!

(autorul?) Nu l-am început ieu, l-a început altu, cari-a murit, Sandu Gavrilă.

(de unde-l ştie?) L-am aflatără şi noi dă la iel.

(unde se cînta?) Îl cînta şi la nunţi, la petreceri, îl chiema boierii (!) dă-l cînta.

(cînd l-ai învăţat?) Am făcut şcoală cu iel, am cîntat la nunţi cu iel şi am furat şi eu d-am învăţat.

(vorbe de la D-ta?) Nu! Ci-am auzit, aia am cîntat.

(pe ce melodie se cînta?) Aproape ca la Barbu Lăutaru vine.

(cine a făcut-o?) **Cine? Ala, Sandu Gavrilă, e compus acolo.**

(pînă cînd l-aţi cîntat?) L-am cîntat păn-la nouăsutezece aproape.

(şi?) Am primit ordin să nu se mai cînte, că ie de rău. S-a oprit!

(nu s-a mai cîntat?) Nu, doamne fereşte! Vezi că nu-l mai ştiu nici eu. Nu să mai cere.

(de ce nu-l cînţi acum?) Dacă-l încep ieu şi nu doreşti dumneata, mă opreşti imediat: «Ia vezi-ţi de treabă; îmi aduci aminte dă cînd am fost mic?!...».

(acum nu se cere?) Nu. Nime' nu-ş' aduce nici aminte!

(La înregistrarea cîntecului spune:) Asculţi, tovarăşe, dacă mai greşesc, se-ndreptează la condei!?.. (fonograma 4043; culeg. Ilarion Cocişiu).

Iar la 25.VI.1949, D. N. Moţoi spune:

«Cîntecu l-a scos Sandu Gavrilă, lăutar, viorist, a murit ăla, ie dă mult, dă zece-cincisprezece ani acuma (din Clejani), atuncia a compus dă colo, dă colo, a scos un cîntec.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a cîntat fo doi ani dă zile, d-acilea a venit ordin că dacă să mai cîntă va fi arestat, şi nu să mai cîntă nici astăzi!

Înainte să cînta şi la nunţi, şi la boieri le plăcea! Ierea Costică Rădulescu, prefect, — ăsta s-a dus de-a adus armata —: « Ia mai cîntaţi, băieţi, cu revoluţia!»

Făcea haz la masă, ca boierii; noi ne făceam treaba, şi iei rîdeau...

Nu se mai cîntă azi. Păi dacă s-a oprit atuncia...

Păi cum să nu-mi placă, de?! Păi de, ştiu şi ieu, păi nu cîntam acolo cu iei?» (inf. 8380; culeg. O. Bîrlea).

Informaţiile citate aduc, pe lîngă o serie de alte observaţiuni interesante şi vrednice de a fi comentate, un nou argument principial pentru explicarea dispariţiei baladei anului 1907: perimarea cîntecului, prea strîns legat de descrierea foarte concretă a unor evenimente, ceea ce s-a întîmplat — după cum se ştie — cu numeroase alte cîntece apărute în veacul nostru, ca şi în trecut de bună seamă!

Desuetudinea acopere uşor cu vălul greu al uitării şi jurnalul-oral în folclor, oarecum asemenea grabei cu care un cotidian acopere cu foaia proaspătă a zilei amintirea gazetei — oricît de senzaţională! — din zilele trecute...

În felul acesta, reuşesc să dureze în circulaţia folclorică tocmai creaţiile care ating — de sigur, din capul locului — un oarecare grad de generalizare a faptelor în ţesătura imaginii artistice a cîntecului, circulaţia continuînd apoi procesul de tipizare declanşat de creatorul iniţial.

Al treilea cîntec muntean cunoscut al anului 1907, cules în 1938 de la lăutarul Stan St. Şerban din comuna Hotare — raionul Olteniţa, apare destul de diferit în concepţia sa, faţă de celelalte două cîntece locale de mai sus.

Lăutarul afirmă că-l ştie « dă la ţărani; cînta ţăranii».

Depărtîndu-se de natura unei cronici cîntate care să redea cu fidelitate fapte petrecute aievea, cîntecul acesta, preluînd unele elemente şi motive din repertoriul vechilor cîntece haiduceşti, denotă — cel puţin în intenţie — o încercare îndrăzneaţă dar neizbutită spre generalizarea tipică a imaginii artistice.

Asimilarea şi prelucrarea materialului faptic din realitate şi a imaginii tradiţionale — nu prea fericit aleasă! — rămîne în cele din urmă la nivelul unei oglindiri naive şi stîngace a împrejurărilor răscoalei, după cum urmează:

Anu noauă sute şapte,
Pă luna dă-i zice marte,
'Cepu lumea să se revoalte,
Cu topoare
la spinare
Şi cu furş-la supţioare,
Să-l omoare pă ciocoi
C-a supt singele din noi.
Dar ţăranu ce făcea?
Plugu-n căruţă punia
Şi la cîmp că să ducia,
Ara ţăranu unde vria.
Pă la nimezi în diseară
Venia boeru călare:
— Da ce faci-tu, măi Ioane?
— Am venit să ar cucoane!
Dar boeru ce-i zicia?
— Nu mai ara, măi Ioane!
— Ba am să ar, măi cucoane!
Da' boeru ce făcia?
Fo două gîrbace-i da,
Boeru pă fugă să punia...
Mare revoltă iera,
Armata-n sat că venia,
Pă ţărani că mi-i bătia,
Mulţ' din iei să omora.

Abordînd problema cîntecului oltean al răscoalei din 1907 — relativ mai bine cunoscut — pe lîngă o mai mare valoare artistică, acesta dezvăluie totodată noi şi interesante probleme de creaţie şi circulaţie folclorică.

Fiind vorba în primul rînd de personalitatea artistică a creatorului de versuri populare *Radu de la Giubega*, cîteva date — în parte inedite — sînt binevenite aci.

Ţăran sărac, trăitor între anii 1854—1918, « Radu-poetu» era fiul lui Florea Belitu din comuna Giubega (arhiva Institutului de Folclor, inf. 13.938).

Unele informaţii publicate în 1923 în revista Oltenia, îl înfăţişează astfel:

« ...era un ţăran de rînd, îmbrăcat simplu şi fără ştiinţă de carte, dar înzestrat de la natură cu darul de a face poezii la repezeală; fără să mai mediteze, un şir de rime curgeau din gura lui. Un eveniment cît de mic, el îl aşeza în versuri; ceilalţi ţărani din satul lui şi de aiurea îl simpatizau, se alipeau pe lîngă el, făcîndu-se roată în juru-i şi rîdeau cu poftă de toate năzbîtiile lui,

https://biblioteca-digitala.ro

de felul cum le aşternea întîmplările, combătînd pe unii, lăudînd pe alţii, şi de multe ori sfîrşia cu concluziile lui». (Oltenia. Culegeri-cercetări-documente, cartea I, partea III, făscioarele 9—12, p. 176).

Iar în altă parte, citim:

«...Mai toată viaţa lui a fost vătăşel la primărie, slujbă care-i renta prea puţin. Ca să mai cîştige ceva, spunea poezii pe la nunţi, bîlciuri, oraşe, la alegeri făcea propagandă în versuri» (ibid., cartea I, partea II, făscioarele 5—8, p. 88).

Socotim aceste date suficiente pentru a explica personalitatea artistică a poetului.

Uşurinţa — excepţională, după cîte se pare — a improvizaţiei, subliniată în cele de mai sus, ca şi poziţia lui de mic slujbaş de primărie rurală, motivează — credem — din capul locului numeroasele contradicţii care apar în creaţiile sale versificate ajunse a fi cunoscute.

În ciuda atîtor versuri cu un caracter mai mult sau mai puţin reacţionar în interpretarea evenimentelor vremii sale, numeroase alte versuri ce i se atribuie îl situează pe Radu de la Giubega pe o poziţie democratică vrednică de vîna unui adevărat maestru al versului popular.

Iată, spre pildă, această interesantă relatare:

«...Odată, tot în Băileşti, cam prin anul 1904 sau 1905, pe cînd în locul administratorilor de plasă de azi (este vorba de anul 1923; n. n.) erau aşa zişii «zapcii», în Băileşti era unul din aceştia al cărui nume nu-l ştiu bine dar auzeam că-i zice «Bîzdoacă». Radu din Giubega, împreună cu alţi săteni, venise cu carul cu grîu la tîrg. În drum, în dreptul morii Ştirbey, se întîlneşte cu zapciul care venea în trăsură cu clopoţei la cai. Vizitiul îi strigă lui Radu să abată, adică să ţie dreapta. Radu se opune, pe motiv că e cu carul încărcat, şi că să abată zapciul. Atunci zapciul opreşte trăsura şi văzînd obrăznicia lui Radu, îi cîrpeşte două palme, îl ia apoi cu car cu tot, îl duce la primărie, îi mai face şi acolo o morală cu cravaşa şi apoi pleacă p-aci în colo. Radu iese din primărie roşu de mînie şi în faţa publicului numeros care se afla în faţa primăriei, cu mîneca cămăşii îşi şterge sudoarea de pe frunte şi începe:

Radu de la Giubega
reprod. din Rev. I. Creangă a. V 1912, p. 113

Fugiţi, copii, vă păziţi,
Nu e ca anii trecuţi,
S-au făcut zapcii mai mulţi,
Subprefecţi d-ăi necăjiţi!
«Bîzdoacă» din Băileşti,
Decît cu el să te-ntîlneşti,
Mai bine să-l ocoleşti
Că cum te-ntîlneşte-n cale
El, jos din trăsură sare
Şi te ia la pumni şi palme,
Te duce la primărie
Şi-ţi dă după cap o mie
Şi blestemă cu mînie
Şi marfa din prăvălie,
De e smirnă, ori tămîie,
Ori chibrituri din cutie...
El se plimbă ca bîmbaşa
Şi mie-mi rupse cămaşa,
Fir-ar al dracu să fie,
C-o să-i fac o poezie
Şi ministerul să-l ştie!

(Oltenia, cartea I, partea III, făscioarele 9—12 p. 177—178).

Sau ce se poate spune despre acest minunat portret caricatural inedit, zugrăvind într-o desăvîrşită imagină tipică chipul arendaşilor, care — după cum se ştie — atît de mult au contribuit la înverşunarea răsculaţilor din 1907:

https://biblioteca-digitala.ro

Să vez' pe domnu Ilie
Cum să-mplimbă pe moşiie,
Cu pană la pălărie,
Cu trăsura vişinie...
Arindaşu e-mpărat!
Iel, dor iasă din conac
Şi s-aşază sub cerdac,
Cu papucii de covor
Luaţi pe picioru gol,
Cere apă cu rahat
Apăi clatină din cap,
Trage ţăranu-nhamat,
De-o minecă dezbrăcat,
De pulbere înecat,
Să-i facă munca pe plac.
Şi, când e la socoteală,
Pune nulă lingă nulă
Şi-l lasă dator din urmă,
Ba-l dă afar' din moşiie,
Mai al dracu de-aşa, cum să fie ?!...

« L-a făcut ca să critice ciocoii. Omu erea băgat argat. Di la el l-am învăţat. El spunea. Am trăit vo doi ani cu iel, pin '15—'16», zice Costică D. Renghea, din Galicea Mare (r. Băileşti), soţul Mucenicăi, a doua fiică a lui Radu de la Giubega, cu prilejul culegerii acestui text, la 5. XII.1951 (arhiva Institutului de Folclor, inf. 13.911).

Cercetînd desigur doar o mică parte din «opera» poetului Radu de la Giubega, atît cît condeierii satelor în colaborare cu folcloriştii olteni au putut fixa pe hîrtie şi da publicităţii din creaţia orală a acestuia, spre pildă bucăţile: *Combaterea între partizi sau venirea D-lui Sturza la putere* (Calendarul rev. I. Creangă pe a. 1911, p. 147); *Cometa* (rev. I. Creangă, a V.1912, p. 196); *Vlaicu ; Războiul european; Ocuparea Sîrbiei ; Lupta de la Verdun ; Guvernelor ; Sub ocupaţie ; Lupta de la Mărăşeşti* (Oltenia, cartea I, partea II, făscioarele 5—8, p. 88—103 pas.); *Împuşcarea d-lui Ionel I. C. Brătianu* (ibid., cartea I, partea III, făscioarele 9—12, p. 174); *Întîmplarea din gara Pieleşti ; Mobilizarea din* 1913; *Războiul cel mare ; Soldatul Nicoliţă* (Oltenia, cartea X, partea I, Monografia judeţului Dolj... vol. II, partea I, p. 39 — 40 şi 49), ş.a., ceea ce caracterizează creaţia lui Radu de la Giubega este, înainte de toate, marea spontaneitate şi verva sa poetică. Ironia şi umorul sînt de asemenea printre calităţile sale cele mai de preţ, afară de cazul cînd uneori focul inspiraţiei nestăvilite, atingînd accente prea familiare, cade totuşi în stîngăcie şi vulgaritate...

O « filozofie» naivă, confuză, dar totuşi o filozofie, aceea a omului simplu cu spirit plin de neastîmpăr, se desprinde din versurile poetului analfabet, care, în afară de propria experienţă de viaţă agonisită în cercul relativ-îngust de lume în care se mişca, se bizuie evident ca surse — am zice — « intelectuale» (bineînţeles « prinse de la ureche»!) pe educaţia mistică-biblică a cazaniilor şi predicilor duminicale şi pe informaţia din gazetele pe care i le citeau de sigur alţii, după cum anume mărturiseşte în repetate rînduri:

Ascultaţi la mine-acum,
După jurnale vă spun... (Lupta de la Verdun)

sau:

Să vă spui ce-am auzît,
Care jurnale-a citit
Şi mie mi-a povestit... (Împuşcarea...)

De aci temeiul contradicţiilor între avîntul democratic şi unele — numeroase! — dovezi de atitudine oficială, de ploconire în faţa « liniei de stat» pe care o apără, mai cu seamă dacă ţinem seamă şi de slujba lui de o viaţă întreagă, de vătăşel la primărie...

În mentalitatea sa confuză, interesul pentru problemele politico-sociale şi pentru marile evenimente istorice contemporane, se conjugă în genere cu respectul pentru ceea ce burghezia vremii sale numea « bărbaţii de stat», cu respectul pentru dinastie şi pentru sistemul instituţional al autorităţilor de stat. De aceea, în ciuda unor accente democratice izvorîtoare de sigur din propria sa experienţă imediată de viaţă — ca în rîndurile mai sus citate — poetul ajunge să naufragieze adesea în braţele reacţiunii, lunecînd cu uşurinţă, spre pildă, de la accentul patriotic la devierea naţionalistă-şovină.

Contradicţia fundamentală a temperamentului său artistic stăruie aşadar tocmai între tendinţa spre revendicări democratice a « clasei» sale, şi conformismul circumstanţial de atitudine politică împăciuitoristă, dacă nu chiar ditirambic pentru legea şi autoritatea burgheză, vătăşelul primăriei rămînînd totuşi omul stăpînirii.

Caracterul poporan al versurilor sale, simpatia şi desigur admiraţia maselor pentru talentul său improvizatoric captivant, dau răsunet operei sale, aplaudată în adunări: la nunţi, bîlciuri pieţe de oraş, etc. Ecoul creaţiilor sale lăţindu-se, ajunge a fi purtat departe — există dovezi pentru

https://biblioteca-digitala.ro

Dobrogea, spre pildă (vezi Analele Dobrogei, a. II, n. 2, p. 308—309) — fiind preluat de ţărani şi chiar de lăutari care-i trec unele versuri în cîntec.

În sfîrşit, caracterul ideologic contradictoriu al creaţiilor sale îngăduie ca cine-ce vrea să-şi aleagă şi să ducă mai departe din verva sa de o clipă.

Aşa se explică de ce, în ce priveşte balada poetului despre 1907, circulă nestingherite în chip paralel variante cu totul contradictorii, aceasta fiind, fără îndoială, în funcţie tocmai de mediul care a preluat şi «selecţionat» creaţia poetului, în decursul circulaţiei folcloristice a acesteia.

Într-adevăr, în timp ce marea şi cea mai veche variantă cunoscută, aceea a învăţătorului Ioniţă Voinescu din Orodel, cuprinde — în afară de unele, relativ-puţine elemente reacţionare — mai ales o bogată latură democratică, care supusă procesului de prelucrare folclorică prin circulaţie apare dezvoltată în variantele ulterioare: ***d, e, f, g,*** — după cum se va vedea —, în schimb variantele ***b, c,*** şi, în parte ***d, e,*** stăruie în prelucrarea şi adîncirea laturii reacţionare, variantele ***b*** şi ***c*** situîndu-se în cele din urmă pe de-a întregul pe poziţii net-ostile luptei maselor şi lăudînd «pacea burgheză»!

Dar să luăm lucrurile mai cu amănuntul:

Referindu-ne mai ales la varianta ***a,*** dar menţionînd totdeauna aportul pozitiv-democratic al celorlalte variante din această familie, iată, spicuind, cele mai importante pasaje.

Balada începe în varianta ***a*** printr-o pitorească relatare a procesului de pauperizare a ţărănimii în cursul celei de a doua jumătăţi a veacului XIX:

1

Foaie verde fin ghizdei,
În anul '53
Cînd s-au coronat Ştirbei,
Puneai plugu pi-unde vreai
Şi arai
pe cît puteai.
Cînd s-au coronat şi Ghica,
Bătrînii răsuceau chica.
Cînd s-au coronat şi Cuza,
La ciocoi le plesni buza.

2

Domnul Cuza, om cu cap,
Pe noi ne-a delimitat,
Din păduri ne-a adunat
Şi-n linii ne-a aşezat
Şi cu pămînt ne-a-nzestrat,
Cum domnu sfînt l-a-nvăţat,
De casă, şapte pogoane,
Vezi-l şi auzi-l, Doamne,
Uşurează-i mormîntelu,
Pomeneşte-i sufletelu!

3

Foaie verde bob năut,
De-atunci a trecut timp mult,
Noi, foarte ne-am îmulţit,
Pămîntu a devenit
La fraţi, surori, s-au 'mpărţit,
Iacă-acum s-a şi pierdut
Rostu nostru pe pămînt
Şi ne-am pomenit muncind,
La ciocoi în plug trăgînd.
Pentru-o vacă de-o aveam,
Toată vara clăcuiam.
Cînd era la socoteală,
Mai datoram înc-o vară.

Pentru urmărirea procesului folcloric de creaţie prin variante — circulaţia şi prelucrarea continuă prin preluare fiind una din condiţiile de căpătîi pentru adeverirea caracterului popular de masă al oricărei creaţii folclorice — iată pasajul respectiv detaşat din contextul variantei ***d***:

Şi-o foiţă de ardei,
Pe anu cinzăci şi trei,
Cînd s-a-ncoronat Ştirbei,
Puneai plugu unde vreai
Şi-m' arai
pe cît puteai,
Şi-m' dai tot din zece una,
Aia ierea vreme bună!
Iar cînd veni domnu Ghica,
Bătrînii răsuceau chica,
Nu ştia ce ieste frica.
Iar cînd veni şi Carol,
Ne-a lăsat cu capu gol.
Carol ie lege de neamţ,
Bagă pe ţăran în lanţ.
Iar cînd a fost domnu Cuza,
La ciocoi le pleznea buza.
Domnu Cuza, om cu cap,

https://biblioteca-digitala.ro

Pe noi ne-a delimitat,
Cîte șapte-opt pogoane
De-am scos copiii din foame.
Ne-a dat atunci, ce ne-a dat,
Cum Dumnezău l-a lăsat,
De casă, șapte pogoane,
Auzî-l și vezî-l, Doamne,
Odinește-i sufletu
Că iel ne-a dat pămîntu
De să hrănе omu!
Pămînt, omu de-ar avea,
Nu s-ar măi înviola!
Pămîntu ne-a devenit
La fraț', surori, împărțît.
Și-o foiță de trifoi,
Bată-vă legea, ciocoi,
A venit vremea de-apoi,
Să punem primar din noi,
Să judecăm pe-ăi ciocoi ;
Să-njugăm cocoanele,
Să arăm pogoanele.
Cîte cuiburi în pogoane,
Atîția draci în cocoane ;
Cîte nuiele-n zăvoi,
Atîția draci în ciocoi!

(Oltenia, Mon. Jud. Dolj, vol. II, partea I, p. 47—8).

O remarcă și o problemă deschisă:

Apar aci versurile relativ-binecunoscute din repertoriul baladelor și doinelor haiducești: « *Cînd era la* '53 », care, dat fiind însuși conținutul lor, nu au putut fi create în nici un caz mai devreme de ultimele decenii ale veacului XIX.

Pe de altă parte, dacă observăm că textul acesta nu se află publicat — după cîte știm — în nici o colecție mai veche de folclor, mărginindu-se a fi fost culeș *doar* în cursul veacului nostru (arhiva Institutului de Folclor îl posedă în zece variante înregistrate și alte cîteva notate din regiunile: Craiova, București, Pitești, între anii 1929—1952), se naște întrebarea legitimă dacă « Cîntecul lui Știrbei » nu va fi fost poate pentru întîia oară creat și pus în circulație tocmai de către Radu de la Giubega ?!

Aceasta este problema care rămîne deschisă.

Să amintim totuși numai cîteva argumente care pledează pentru o eventuală verificare a acestei ipoteze:

1. Cunoașterea celorlalte creații ale lui Radu de la Giubega arată la cea mai sumară analiză că ușurința versificației ca și — poate — noutatea temelor abordate îl făceau pe poet să se dispenseze în genere în alcătuirea versurilor sale de folosirea unor clișee folclorice tradiționale, așa-numitele « strofe călătoare » ca motive tradiționale lipsind aproape cu desăvîrșire din țesătura operelor sale.

Aceasta ne face să socotim că mai curînd decît un « motiv » luat de aiurea, pasajul « Cînd era la '53 » poate fi propria creație a poetului Radu, apărînd tocmai ca o ingenioasă « prefață » la descrierea evenimentelor răscoalei.

2. Textul « Cînd era la '53 » se distinge în rîndul cîntecelor noastre populare printr-un pronunțat și susținut caracter istoric-concret, stăruind în înșiruirea — am zice — « savantă » a unor faze istorice cu date și nume de figuri politice, fenomen în genere puțin obișnuit — ba poate chiar unic în ce privește caracterul istoric susținut — în folclorul nostru. Cu toată răspîndirea lui lăutărească mai nouă asimilîndu-l în rîndul cîntecelor haiducești (ceea ce devine aproape un ciudat anacronism!), aceasta ne duce iarăși stăruitor cu gîndul la interesul remarcabil al creatorului de versuri populare Radu de la Giubega pentru figurile politice și evenimentele istorice, după cum s-a văzut chiar și din simpla citare de mai sus a titlurilor creației sale.

Cine altul, mai curînd decît Radu poetul, putea așadar să « pună în cîntec » cursul anilor și al domniilor de la '53 pînă la Cuza și Carol ?!

3. Cîntecul haiducesc notat în 1948 de Tiberiu Alexandru de la Petrică Rădulescu Zlătaru (75 ani) din Caracal, stăruie în partea sa inițială și centrală pe o ciudată dar foarte prețioasă contaminare ce nu ni se pare întîmplătoare, a motivului « *Cînd era la* '53 » cu unele elemente fragmentare din chiar *portretul arendașului* zugrăvit de Radu de la Giubega, citat mai sus. Deși informații în legătură cu cîntecul caracalean lipsesc, această nouă « unitate » rezultînd din împletirea celor două texte, dintre care al doilea rarisim—necunoscîndu-se altă atestare în afară de cea citată —, pare a sugera paternitatea îndepărtată dar probabilă a autorului lor comun: Radu poetul. Operația de contaminare va fi fost făcută poate fie de către însuși poetul în vreo variantă intermediară necunoscută, fie de vreun entuziast dintre auditorii și purtătorii versurilor sale, țăran sau lăutar, dacă nu chiar de numitul P. Rădulescu, după cum urmează:

https://biblioteca-digitala.ro

Foae verde foi dă foi,
Pă anu cinzăşitrei
Cîn' s-a-ncoronat Ştirbei,
Puneai plugu cu doi boi
Şi arai
pă unde vrei,
Dăjugai
unde puteai,
Păşteai boii unde vrei,
Dă nime' grije n-aveai.
Iar dacă veni Ghica,
Bătrînii răsucea chica.
Iar dacă veni, vez', Cuza,
La ciocoi le pleznea buza.
Domnu Cuza, om cu cap,
Pă noi ne-a delimitat,
Dă casă, şapte pogoane,
Auzi-l şi vezi-l, doamne!
Iar dă cîn' veni Carol,
Ne-a lăsat cu capu gol.
Carol e lege de neamţ,
La ciocoi sîntem argaţ',
Doamne, ce-om fi vinovaţ'?!
F...-vă-n lege, ciocoi,
Vă-njugăm şi noi pă voi,
Vă-njugăm cocoanele,
Vă muncim pogoanele!
Iar acuma, vai dă noi,
Să vez', hoţi dă ciocoi
S-au pus, doamne, pă noi.
Nu mai vez' om cu doi boi,
Văduvă cu zăce oi.
F...-vă-n lege, ciocoi,
Ne chitim şi noi pă voi
Cum v-aţ' pus şi voi pă noi!
Să vez', în sa' la noi
Hoţi s-a făcu' ciocoi:
Vine şi trage-n ceardac,
Cere apă cu rahat
Şi ne clatină din cap,
Munca să-i facem pă plac.
Ş-alceva dă mai clinteş',
Isprăvnicel' te loveşte,
Foaie verde colelie,
Te goneşte din moşie.
Să te ia la socoteală,
Mai datorez' înc-o vară;
De to' pogonu găina,
Şi-m' spune c-aşa-i dă mîna!
Dă ce, Doamne, ne-ai lăsat
Oameni toţ' şi toţ' săraci?
Doamne, că de cîn' n-am haiducit,
Ciocoii s-au mazîlit...

Urmează, în continuare, contaminarea unor motive haiduceşti propriu-zise. (arhiva Institutului de Folclor, inf. 6534)

În încheierea ipotezei noastre, în toate cazurile:

a) Dacă Radu de la Giubega va fi creat versurile « Cînd era la '53 » cu prilejul baladei sale despre 1907, supravieţuirea şi circulaţia destul de intensă a acestui motiv, detaşat din contextul său, ar răsplăti pe deplin osteneala poetului de a fi alcătuit lungul său poem despre 1907, mai puţin tenace în circulaţia folclorică în totalitatea întinderii sale.

În cazul acesta, prin crearea acestui motiv ca parte organică a cîntecului despre 1907, balada poetului va fi depăşit — fie şi fragmentar — caracterul unui simplu cîntec ocazional şi trecător, fiind sancţionată în chip cu totul pozitiv de către însăşi circulaţia folclorică (ceea ce constituie una din supremele confirmări ale popularităţii unui cîntec), prin preluarea largă şi înflorirea în variante de către lăutari şi mase a acestui « cîntec nou »: « Cînd era la '53 ».

b) Iar dacă Radu poetul de la Giubega va fi preluat numai, din creaţia tradiţională, acest motiv — ceea ce ni se pare mai puţin probabil —, el se adevereşte totuşi un maestru al creaţiei populare, dovedind un puternic simţ istorico-realist, de vreme ce ştiind să aleagă din bagajul folcloric tradiţional acest text ce explică tocmai rădăcinile îndepărtate ale răscoalei pe care îşi propune s-o cînte, a găsit poate « prologul » cel mai expresiv al creaţiei colective la înjghebarea cîntecului său.

Revenind la textul variantei *a* a cîntecului 1907, şi urmărind pe deasupra înlănţuirii strofelor din manuscrisul învăţătorului I. Voinescu linia tematico-ideologică a poemului lui Radu de la Giubega, poetul caută mai departe argumente biblice împotriva procesului de continuă sărăcire a ţărănimii, de la Ştirbey la vodă-Carol. Jalnica pauperizare a ţăranului apare în ochii poetului ca un blestem dumnezeiesc. Faptul rămîne că unii dintre... fraţii-romîni au devenit prin abuzul hotărnicesc stăpîni de moşii. Formularea cu intenţie ironică a versului despre acapararea exploatatoare pare a leza chiar sentimentul patriotic al poetului — bun romîn! — pentru... fraţii acaparatori!

18

Foaie verde trei oglice,
Astronomul care zice
(Limba din gură să-i pice,
S-o ia cîinii s-o mănînce,
Corpu să i se usuce!)
Că n-a fost aceste fapte
De la Dumnezeu lăsate.

https://biblioteca-digitala.ro

Căci el, puternic și sfînt,
Îndelung a suferit,
A stat numai de-a privit,
C-altă treabă n-a avut.

19

Foaie verde bob năut,
La-nceput,
cînd ne-a făcut,
Cred că ne-a și rînduit:

20

« Creșteți și vă înmulțiți,
Pămîntu de-l stăpîniți,
Cu sapă de vi-l lucrați,
Cu furca de vă-mbrăcați. »
Foaie verde mărgărit,
Astăzi, cum a dovedit
Cine a hotărnicit,
Moșii mari pe el făcînd
Și făcîndu-se stăpîni
Tot frați de-ai noștri, romîni?!

Descrierea exploatării moșierești e de altfel unul din puținele pasaje pe care țăranul sărac Toma Ani din Poiana Mare — r. Calafat, le-a reținut avînd prilejul să-l asculte cîndva pe însuși poetul:

« De la Radu de la Giubega, pe anul 1913 — spune T. Ani —. Eram în bîlci, și el spunea din gură, ne spunea noao, la masă, acolo. Stam toț' și ne rîdeam, ascultam la el. Dacă-i dai o țuică, începea. O spunea tot așa, frînturi », zice Toma Ani:

O vacă care-o aveai,
Toată vara clăcueai.
Cînd erea la socoteală,
Îi mai datoreai o vară,
De-aia, s-a făcut răscoală!
Porumbu l-împarț' cu tîrna
La el patru, la noi una,
De trăit mai este-acuma?!
Și mai dai și pîndărit
Și tu nu mai loai nimic!..

(inf. 9571*)*

Exploatarea moșierească se înverșunează însă prin apariția ciocoiului-arendaș, ceea ce va constitui una din principalele cauze ale răscoalei, după cum apare în varianta *d:*

Arindașii sînt prea răi,
Nu vrea să știe de noi.
La noi una, la iei trei,
De-aia ne-am chitit pe iei.
Că ne loa una și una,
La tot pogonu, găina!
Cînd mergeam la socoteală,
Mai datoram înc-o vară...
Ce să mă fac, frățioare,
Că mi-e gîndu la pogoane,
Că-m' mor copiii de foame!
Pentru-o vacă ce aveam,
Toată vara clăcăceam.
Venea țăranu la scară
Cu căciula subțioară
Și mi-l da pe ușe-afară,
Ce să mă fac, frățioare?!..

(Oltenia, Monografia jud. Dolj, vol. II, partea I, p. 47)

În aceste condițiuni, dezlănțuirea răscoalei urmează aproape în chip firesc. Revenim la varianta *a*:

22

Foaie verde de ormuz,
De la Bucureasa-n sus
Vestea-n țară a apus
Că din gară pînă-n gară
Toți țărenii de la țară
S-au pomenit în răscoală,
Strigă toți, măcar să moară,
Și să jălesc, și să plîng
Că-n vremea care-a venit
Nu mai e de suferit
Biciul și jugul purtînd.

Mai categorică, varianta *g* intercalează în acest pasaj versurile:

... Săriț', frați', cu mic, cu mare,
Să dăm focuri și pîrjoale
Că nu mai e de răbdare!..

(vers. 51—53)

https://biblioteca-digitala.ro

Mentalitatea mistică a poetului asociază întîmplările anului 1907 cu vremea apocalipsei:

21

Foaie verde de trifoi,
A venit vremea de-apoi,
S-a omorît mulți din noi
Pîrîți de frații ciocoi
Ce-ncălecase pe noi.

Cît au fost călări pe noi,
Rămăsesem fără boi
Și-n obor cu două oi,
Negrise pielea pe boi
Năcăjindu-i la ciocoi...

Cu tristă aducere-aminte poetul exclamă:

4

Foaie verde trei granate,
Anu nouă sute șapte,
Cînd am fost bătuți la spate
Cu bețe, funii udate,
Of, ce fapte blestemate!

În continuare, abuzurile armatei de reprimare revin dureros în amintire:

Foaie verde de-arțăraș,
De sus a venit răvaș,
A-nconcentrat călăraș

5

Foaie verde trei alune,
Și i-a trimis prin comune
Ca să-și bată joc de lume.
Pe care-cum îi prindea,
Îi bătea
și-i canunea
Și la pușcă-i trimetea,
Și-i vedeai pe toți căzînd
Tot ca iepurii din crîng.

Poetul nu uită nici abuzurile jandarmeriei:

26

Foaie verde mărgărit,
De-am făcut, de n-am făcut,
N-a fost credet pe pămînt.
Jandarmii cînd a venit
Pe-acasă, ne-a jefuit.
Mulți din ei s-au pricopsit,
C-au luat aur și argint
Și-a lăsat pe mulți plingînd.

Este de remarcat nota de subsol adăugată la acest loc al manuscrisului lui I. Voinescu, semnată «Martor ocular»:

«Jandărmăria romînă cred a fi rămas tare satisfăcută de suma ce a strîns după răscoale de la nenorociții de răsculați».

Temnița și jalea s-a abătut cu urgie asupra celor peste 10.000 de țărani pedepsiți:

16

Foaie verde trei lămîi,
Vreo zece-cinsprece mii
I-a băgat prin pușcării
Despărțindu-i de copii,

Casele lor pustiind,
Nevestele lor plingînd,
De-a făcut, de n-a făcut,
N-a fost credet pe pămînt.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste considerațiuni cu caracter larg-meditativ sînt amplu dezvoltate și analizate în cursul poemului prin turul de orizont pe care poetul îl face asupra răscoalei în județul său:

27

Foaie verde de trei bozi,
Sărman de județu Dolj,
Mult să stai și să-l privești
Și pe urmă să-l jelești,
Căci a fost județ cu jale,
Omoriți prin bombardare
De-a mers vestea pin-la mare.

Poetul deapănă povestea satelor cotropite de pîrjol:

Băilești:

17

Foaie verde foi domnești,
Cînd a fost la Băilești,
Stai în loc și te jelești
Și pe urmă te gîndești,
Cincizeci de case, la rînd,
Le-a bombardat la minut...

Pătule:

12

Foaie verde matostat,
Doamne, cum ai fi răbdat
Așea ceas îngreunat
De sînge nevinovat?
Că cînd a fost la Pătule,
Oameni din comune vecine
Îi puneau sute la rînd,
Gloanțe de război trăgînd.

Depășind simțitor caracterul de jurnal-oral, de cronică versificată a evenimentelor, din cîntecele locale muntene analizate mai sus, privirea mai larg-cuprinzătoare asupra județului și chiar a întregii țări prilejuiește poetului talentat să se ridice deasupra simplei înșiruiri descriptive a faptelor.

Într-adevăr, turul de orizont, destul de larg pentru posibilitățile de cuprindere și informare a poetului analfabet, se realizează ca într-un minunat reportaj, prin sezisarea unor adevărate imagini tipice pe care preluîndu-le mai curînd din vești și zvonuri decît din propria informare la fața locului, ușurința versificării le prelucrează în selecționarea unor momente tipice zmulse din vîrtejul și noianul de fapte.

Iată, spre pildă, cele despre satul Sălcuța:

28

Foaie verde peliniță,
Mare grije la Sălcuță!
Foaie verde siminoc,
În curte la Nae Pop,
Foaie verde de sarmale
Sunt aduși din depărtare
Fincă erea curtea mare
Și putea ca să-i omoare.

29

Foaie verde și-o lalea,
După ce că-i împușca
O groapă mare făcea,
O sută cinzeci băga
Pînă groapa se umplea.
Mulți pe-afară rămînea
Și curcile-i ciocănea,
Cu carnea lor se hrănea
Pînă osu rămînea,
Că nimenea nu-ndrăznea
Să se ducă ca să-i ia
Că soldații foc trăgea,
Nimeni nu s-apropia
C-așa ordinu avea.

https://biblioteca-digitala.ro

Mînia democratică a poetului ajunge să demaște și să înfiereze aci deschis, cu curaj, uneltirile unor călăi pe care nu se sfiește să-i «spună pe nume»:

30

Foaie verde porumbari,
Atuncea trei circiumari
Care sunt propietari,
D-voastră îi știți bine
Dar eu să vi-i spui pe nume:
Unu este Mateescu,
Altu, Ilie Mirescu
Și cu Ștefan Crețulescu,

31

Foaie verde ș-o lalea,
Că cîte trei se vorbea
Și-o comisie-m' forma.
Care, după cum voia,
Aceluia zile-i da ;
Iar pe care-l acuza,
Afară-n curte-l scotea
Și cincizeci de gloanțe-i da,
Fereastră prin el făcea,
Mulți nevinovați murea.

Și povestea dureroasă a pîrjolului reacțiunii deapănă mai departe firul faptelor și zvonurilor:

Caraula:

39

Foaie verde ș-o lalea,
Sărmana Caraula,
A fost mare jale-n ea
Într-o sfînta dumineca!
Că armata cînd sosea,
Cu boeru se vorbea,
Tunurile le-așeza,
Casele le bombarda.

40

Foaie verde colelie,
Cînd fu soarele-n chindie
Lor le căzu cu mînie
Și trimiasără să vie
Tot satu la primărie.
Foaie verde matostat,
Soldații-ndată-au plecat.

41

Foaie verde ș-o lalea,
Soldații dacă pleca
Pe care-cum îl găsea
Frumos cu ștreangu-l lega,
La primărie-ii aducea
Că așa ordin era,
Și pe toți cînd îi strîngea
Îi bătea
pînă-i făcea
De spunea
ce nu știa.

42

Foaie verde și-o lalea,
După ce rău îi bătea,
Treizeci tineri alegea
Și cot la cot îi lega
Pe șosea-n vale îi lua,
Pînă din sat îi scotea
Și-într-o vale ajungea.

43

Foaie verde ș-o lalea
Căpitanul ce făcea?
Dacă vedea ce vedea
Că noaptea s-apropia,
El, de loc nu zăbăvia,
Pe oameni la rînd punea
Și la soldați comanda,
Foc de salbă-n ei trăgea.

Plopșor:

44

Foaie verde de-un bujor,
Să vă spui și de Plopșor!
Este foarte mititel,
Așezat pe-un colnicel,
Cu-o sută de case-în el
Parcă este-un orășel.

45

Foaie verde matostat,
Armata cînd a picat
Cu ordin de-asediu dat,
Mateescu a aflat,
Cu armata s-au învățat
Și la Plopșor a plecat.

46

Foaie verde mărgărit,
La Plopșor cînd a sosit,
Cu Mirescu s-a vorbit,
Că cu el știa vorba
Și toată sfătuiala,
Bată-i Maica Precesta
Și sfînta dumineca
Că de-așa le-a fost mintea!

https://biblioteca-digitala.ro

47

Foaie verde de-un pelin,
Ei au făcut sfatu bun
În circiumă la Călin,
Că-acolo era vin bun.

48

Foaie verde sălcioară,
După ce se convoiară,

49

Pe soldați cu ei luară
Și pe șosea în sus plecară.
La Izvor (?) Sîrbu trăgea,
Că pe el necaz avea.
Dacă-acasă nu-l găsea,
Gaz pe casă arunca
Și pe toate ce găsea.

50

După ce le găzuia,
Cu chibrituri scăpăra
Și foc la toate punea,
Ardea pînă se isprăvea.
Și pe urmă ce zicea?
Pe linii în jos pleca,
La patru case foc punea.

51

Foaie verde ș-o lalea,
Și mai nainte mergea,
La Gheorghiță să oprea
Că pe el năcaz avea
Că voia nu le făcea,
In curte la el intra,
Întîi un cîine împușca.

52

Foaie verde de sarma,
După ce se mai vorbea,
Gaz pe toate arunca,
Cu chibritu scăpăra
Și pe toate le-aprindea.
Căruța cum scăpa,
Cu coceni că o-ncărca
Și foc rău că îi punea,
Aștepta pînă ardea
Și nimic nu rămînea,
Așa scopu și-împlinea.

53

Foaie verde de-o smicea,
Pe linii în jos pleca
Și la cinci căși foc punea,
Păn-la Firu ajungea,
Mai mare jalea era,
Și caii în coșeri ardea
Și țipa, și necheza,
Dar Firu așa striga
Din casa de unde sta,
Că afară nu ești
Că soldații nu-l lăsa,
Caii-acolo se topea
Și niminea nu-i scotea
Că Mateescu nu vrea.

54

Foaie verde ș-o lalea,
Pe linie în jos pleca
Pîn-la Dăncești ajungea,
La Mitrică-n casă intra
Unde mort el se afla
Că-l împușcase-armata.
Foc casei că el punea,
O parte din timp ardea
Pînă dușmanii pleca.
Mumă-sa s-alătura
Și prin foc la el intra,
Iarăș' afară-l scotea,
Of, sărmana, vai de ea,
I se-aprindea și cîrpa,
Ea pe jos se tăvălea
Ca să-și stingă cămașa,
Ca să-și scape viața,
Că nimenea în sat nu erea
Ajutor ca să-i mai dea.

Vîrtop:

55

Foaie verde busuioc,
Să vă spui și de Virtop!
Mare noroc l-a ajutat
Că asediu s-a ertat
Fără să arză vr-o casă
Și nimeni nu se împușcase.

56

Foaie verde matostat,
Dacă primăria a aflat
Că asediu s-a ertat,
Cu boieri s-au învățat
Și soldați cu ei au luat
Și prin comună-a plecat

https://biblioteca-digitala.ro

Fără să fi cercetat
Cine este vinovat.

57

Foaie verde de-o smicea,
Și la care-cum mergea,
Gaz pe case arunca,
Cu chibritu scăpăra
Și foc mare s-aprindea
De-ți era mare jalea.

58

Foaie verde murele,
Ardea, frate, casele
Cum ard luminările
Cînd se fac deniile,
Și trosnea pătulele
Și cu magaziile
Cum pocnesc tunurile
Cînd se fac manevrele.

Varianta *g*, sintetizează parcă desfășurarea prăpădului astfel:

Foaie verde bob năut,
Cobori, doamne, pe pămînt,
Vezi ciocoii ce-au făcut

(« Fir-ar ai dracu cu coastele lor! »
zice un tînăr)

Că ne-au pîrjolit de-a rînd,
Ne-au rămas copii plîngînd.
Mii de neveste jelind,

Ciinii prin sate urlînd,
Sate pustii rămînînd,

(inf. 13.910, vers. 151—158)

În unele pasaje, poetul imploră în apostrofă « Țara », mamă îndurerată din lăcomia ciocoască:

25

Foaie verde foaie lată,
Țara noastră blestemată
Cum în lume nu e alta,
C-a-mpușcat copil pe tată!
. . . . . .

34

Foaie verde trei alune,
De-i ști, țară, cîtă lume
Nu mai calcă azi în tine,
Mult ai plînge și-ai ofta
Cuprinsă de jalea grea,
C-a murit mulți dintre noi
Pîriți de frații ciocoi.

35

Foaie verde de negară,
Blestemată ai fost, țară,
În această primăvară!
Țară, țară, țărișoară,
Scapă lumea de-închisoare
Că ea nu e vinovată,
Vinovat este ciocoiu:
Ca să facă pe craiu,
E iubitor de argint
Și șarpe afurisit!

Atitudinea șovăielnică și împăciuitoristă a poetului se ivește totuși printre rîndurile variantei *a*, în unele pasaje ca acestea, unde poetul dă curs sentimentului său religios și dinastic:

6

Foaie verde de trifoi,
Sunt și vinovați din noi.
Dar acum mă-ntorc și zic
Căci focul care-a venit
Dumnezeu l-a poruncit,
N-a mai fost de suferit
Urgia după pămînt.

https://biblioteca-digitala.ro

sau:

32

Foaie verde lemn ciinesc,
Vedeți ordin ciocoiesc,
Nu de la stăpîn domnesc!
Doamne, nu o fi păcat,
Sînge drept, nevinovat,
De lume ce s-a-mpușcat,
Ah, ce jale, ce păcat,
Doamne, cum ai fi răbdat ?!

Unele explicabile lunecări ca acestea, fac ca poetul să nu aibă o justă înțelegere a rolului armatei, instrument de constrîngere și opresiune a maselor la îndemîna statului burghez, încît intervenția regretabilă a acesteia ajunge să pună în cumpănă chiar sentimentul patriotic al poetului:

14

Foaie verde bob năut,
Asta, Doamne, n-am crezut,
Că ce-a fost, nu s-a văzut,
Nici cetit, nici pomenit,
Să să-ntîmple pe pămînt.
Strînsesem la tinerețe
Și soldații, luînd povețe,
Ni-a distrus la bătrînețe,
Oastea noastră românească,
Nu alta, de-a păgînească!

În acest greu proces iscat între țărănime și ciocoi, sentimentul prodinastic mărturisit însă cu ardoare de Radu poetul, umil slujbaș de primărie sătească, în finalul variantei *a*, întrunește, la prima vedere, deplina încuviințare a dascălului Ioniță Voinescu, care în nota « Obs. » ce urmează textul poetului se exprimă în acești termeni:

« B. Oricît de însemnate ar fi lipsurile din această poemă a răscoalelor din 1907, oricît de satirice ar fi unele strofe pentru cei avuți, tot trebuie să ne sară în ochi judecata dreaptă ce are țăranul despre suveran, modul lui de argumentare — falș — pentru distribuirea pămîntului hărăzit de D-zeu. El n-are în minte ideia de proprietate. Străinii ce ne vin în țară se îmbogățesc de pe urma noastră și apoi cu bani conrup armata spre a trage în părinții ce ne-au făcut. Nimic nu este bun. Numai regele și domnii dinaintea lui Cuza » (Oltenia, cartea I. făscioarele 1—4, p. 15).

Față de unele rînduri ca acestea, este de sigur locul să ne întrebăm aci: oare pentru această osana înălțată lui vodă, spînzurînd la coada poemului, să fi salvat I. Voinescu din uitare această importantă variantă a cîntecului lui Radu, dacă de altfel cîntecul îi apare cu atîtea greșeli de concepție ?!

Recunoștința ce merită pentru importanta osteneală de a fi transcris versurile din notesul octav al elevului său, ne face să socotim însă că nota sa aparent-judicioasă trebuia să fie mai curînd birul pe care, în anii aceia, modestul învățător I. Voinescu se vedea silit să-l plătească stăpînirii și cenzurii acesteia, pentru îndrăzneala de a fi transcris și apoi de a fi dat publicității un poem totuși - revoluționar în cea mai mare parte a desfășurării sale.

Și I. Voinescu înțelegea, se vede treaba, destul de bine aceasta!

De altfel, revenind la afirmația sa de mai sus — model de probitate științifică! — cu privire la copierea textului aflat în caietul elevului: « *părțile cele mai însemnate le reproduc întocmai* », întrebarea: cunoscînd « părțile însemnate » copiate, care vor fi fost cele socotite « neînsemnate » și omise de I. Voinescu, se pare că își află aci cuvenitul răspuns, după părerea noastră spre lauda inimosului învățător.

https://biblioteca-digitala.ro

În această privinţă, credem anume că manuscrisul originar din caietul ce i-a stat cîndva la îndemînă, « scris şi subscris » de I. Corneanu, cuprindea mai multe « bucăţi » din şirul versurilor cu conţinut reacţionar, izvorîtoare din mentalitatea confuză a lui Radu poetul, versuri ca cele care, căpătînd un caracter independent, s-au putut desprinde pentru a se constitui chiar ca unitate independentă în variantele *b*, *c*, variante aparţinînd fără îndoială mediului unor pături ţărăneşti suprapuse, dacă nu chiar tocmai unor învăţători sau popi din rîndul celor care erau corespondenţii ostenelilor folcloristice ale învăţătorilor olteni culegători de folclor, Şt. Şt. Tuţescu sau P. Daniilescu (S-a văzut că Şt. Şt. Tuţescu le-a trimis pe acestea amîndouă lui C. S. Nicolăescu-Plopşor, spre publicare).

De aceea, în ciuda notei sale « Obs. » prodinastice, ca şi a faptului de a fi transcris totuşi din caietul elevului său unele versuri cu conţinut reacţionar — ceea ce poate fi pînă la un punct semnul însăşi al şovăielii ideologice a lui I. Voinescu în dezbaterea procesului ivit între exploatatori şi ţărănime — socotim că « părţile cele mai însemnate » după părerea lui I. Voinescu, « reproduse întocmai » şi ajunse astfel la cunoştinţa noastră, au fost mai cu seamă latura democratică a poemului lui Radu de la Giubega, cunoscut de I. Voinescu într-o formă unitară mai amplă decît cea care ne-a parvenit de la el — aceasta fiind şi aşa cea mai întinsă şi deci mai cuprinzătoare — părţile omise fiind aşadar marea majoritate a versurilor cu caracter reacţionar, de înfierare a ţărănimii răsculate.

De aceea se poate spune că spre norocul — dar şi spre complicarea cercetării folcloristice tîrzii — este bine că, pentru o mai bună cunoaştere a lui Radu de la Giubega şi a adevărului obiectiv cît mai neştirbit, pe lîngă învăţătorul folclorist Şt. Şt. Tuţescu, atît de zelos în publicarea variantelor net-reacţionare provenind din creaţia lui Radu poetul, a existat şi învăţătorul Ioniţă Voinescu care, cu toate menajamentele pentru a nu stîrni mînia oficialităţii, el cel dintîi a salvat de la uitare mai ales creaţia democratică a lui Radu de la Giubega, după cum e foarte bine că a existat harnicul cărturar oltean Dr. C. S. Nicolăescu-Plopşor care le-a publicat pe amîndouă!

Cu aceasta credem că am răspuns fără a greşi la întrebarea: ce reprezintă părţile « cele mai însemnate » reproduse, şi care vor fi fost cele omise de I. Voinescu din manuscrisul lui I. Corneanu.

Altfel, consecvenţa prodinastică a lui Radu poetul din manuscrisul Voinescu apare destul de şubredă fiind total contrazisă de varianta lăutărească din Ioneştii-Mincului (Vîlcea), citată mai sus.

Iar dacă abia procesul roirii variantelor în cursul preluării de către mase a poemului a adus acea apreciere justă a maselor despre rolul lui vodă, îndreptînd rătăcirea lui Radu, chiar dacă Radu poetul pierde, masele cîştigă, ceea ce devine cu atît mai interesant!

Şi lucrul apare confirmat cu stăruinţă şi de alte variante, ca în ultimele versuri ale variantei gorjene *e*:

Cît a fost Carol întîi,
N-aveam nici un căpătîi,
Carol e legie de neamţ,
Ne-a băgat cu gîtu-n lanţ!

Iată ce spun în această privinţă şi variantele *f*, *g*, care dărîmă cu totul prestigiul şi popularitatea măriei sale în cîntecul doljean al răscoalei:

Săracii mămăligarii,
Cum i-au fript propietarii!
Tot rominul n-are seamă,
Aleargă cu capul gol,
Fără haină, fără ţol,
C-a ajuns regele domn,
A mîncat carne de om.
Cin' s-a văzut împărat,
Şi tutunul ni l-a luat,
Prin pachet l-a aşezat
Cum dracu l-o fi-nvăţat,
Dă pachetu zece bani
La beţii oameni sărmani,
Şi alceva de mai cei,
Pentru copii şi femei
Plătim taxa zece lei,
De-aia ne-am chitit pe ei
De i-am belit ca pe oi!...

(Inf. 13.910, v. 24—41)

https://biblioteca-digitala.ro

Problema preluării de către mase a poemului lui Radu de la Giubega și a purificării lui de unele confuzii ideologice, apare astfel în deplina sa lumină.

După cum devine evident și cine a avut interesul să constituie pe baza versurilor inițial-confuze puse în circulație de Radu poetul, preluînd numai latura lor reacționară, variantele total antidemocratice care înfierează revolta de pe pozițiile stăpînirii.

Confuzia ideologică inițială a poetului care în șovăiala sa între sentimentul democratic protărănesc și tendința reacționară oferea suficiente argumente și pentru o parte și pentru alta, a putut îngădui în orice caz atît selecționarea și prelucrarea laturii pozitive cît și filtrarea pînă la independență a celei negative a poemului.

Lungimea textului îngăduia oricum cu ușurință fragmentarea lui.

Cu aceasta trecem la analiza celui de al doilea cîntec oltean al revoltei.

Deși se îndepărtează atît de mult în cea mai mare parte a sa de cîntecul lui Radu, — ceea ce ne-a și făcut să-l socotim drept a doua creație olteană despre evenimente —, nu putem trece cu vederea că primele versuri ale acestui cîntec se află totuși în variantele reacționare ale lui Radu, după cum ultimele versuri din varianta *d* nu par cu totul străine de același început:

Și ardeau conacele,
Rămîneau coșurile,
Le bătea vînturile,
Știi, ca santinelele...

(Oltenia, Monogr. jud. Dolj, op. cit, p. 48)

Situîndu-se în esența sa pe pozițiile șovă elnice ale « păcii burgheze », cîntecul acesta, atenuînd totuși linia reacționară pe care prin însuși începutul o împrumută textual din variantele negative ale lui Radu de la Giubega, are meritul de a pune și el în adevărata sa lumină rolul coroanei în desfășurarea evenimentelor, după cum urmează, transcriindu-l în întregime:

Fire-a focului, Moldovă,
Dedeși cu ciocanu-n tobă,
Ne făcuși țara de vorbă!
Pe unde a mers studenți
A rămas numai pereți
Și au rămas coașele,
Par-că sînt santinelele.
Da' boierii ce făcea?
Vedea averi că ardea,
Bagaju și-l așeza,
Cocoanele, copii' și-i loa
Și-n trăsură să suia
Și la gară să oprea
Și trenu, frate, că mi-l loa,
La București să oprea
Și la palat că mergea,
De departe-ngenunchia
Și de-aproape să ruga:
— « Impărate,
Luminate,
Cum judeci o țară-întreagă
Fă-ne și nouă dreptate,
Ne-a ars țara jumătate!»
Și cocoana ce zicea?
« Mi să dusă averea
Rămasă di la tata,
Să-ț' trăiască regina!»
Pe rege o milă l-ajungea,
La cameră să ducea,
Toț' boierii că-i strîngea
Și-o lege, frate, că da
De scria ordin în iea.
Dacă nu ierea asedu,
Nu să potolea nărodu.
Un ordin, frate, că da,
Căpitan Popescu că-l primea,
Ordin la gorniști că da
Ca să sune adunarea.
Și ordin că le da,
Toată armata venea,
Îi îmbrăca, îi înarma,
Tunuri de ased le da,
Cu ierburi le încărca
Și la gară să oprea
Și la tren că să-înbarca,
La Băilești să oprea,
Ocol comunii că-i da.
Tunurile le-așeza
Și începea a trăgea,
Cășile mi să-aprindea
Și lumea să spăimînta
Și cîinii schelălăia.
Popa și cu primăria
Înainte că ieșea,
Mîinile-n chiept le punea,
C-un picior îngenunchia,
Frate, și mi să ruga.
Căpitanu d-auza,
Oștile le aduna,
La tren că să suia,
La București să oprea,
Pace-n țară să făcea.

« Comunicată de Nicolae Ghirgulescu, auzită de la bătrîna lui. Rudari-Dolj». (Oltenia, Mon. jud. Dolj, op-cit., p. 44—45)

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea celor 5 cîntece populare cunoscute despre răscoala anului 1907 ridică astfel interesante şi pasionante probleme.

Evenimentele răscoalei nu au rămas fără răsunet în creaţia populară.

Cunoaşterea folcloristică a cîntecului popular despre revoltă dovedeşte însă o insuficientă documentare, ceea ce a putut face ca unele dintre creaţiile vremii să rămînă ascunse dacă nu s-au pierdut poate chiar cu totul între timp.

ОТРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯНСКИХ ВОССТАНИЙ 1907 Г. В НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

На основе опубликованного материала, как и материала, хранящегося в рукописном архиве Института Фольклора (5 песен и 14 вариантов), в работе рассматривается как отразилось в народном творчестве крестьянское восстание 1907 года.

Объясняя ограниченность бытования и ценности материала, автор освещает некоторые интересные аспекты фольклорного творчества и его бытования, прослеживая эволюцию одного поэтического текста в его странствованиях.

Анализ творческого переплетения традиции и новаторства показывает прежде всего как традиционное творчество было использовано в качестве эпизодического «мотива» в новом художественном произведении (песня, сложенная лэутаром М. Бурча и песня, записанная от лэутара Ст. Ст. Шербана).

С другой стороны, устное произведение народного стихотворца, неграмотного крестьянина Раду дела Джубега (1854—1918), заимствованное крестьянами и лэутарами и преобразованное в вариантах, подвергается богатой и многообразной коллективной обработке, меняя свою идейную направленность в зависимости от среды, в которой бытует данный вариант.

Автор отстаивает гипотезу, согласно которой широко распространенный поэтический мотив « Cînd era la '53 » («Это было в 1853 году»), положенный на мелодию гайдуцкой дойны, был сложен Раду дела Джубега как некое «предисловие» к песне восстания, выделившись из которой, он получил самостоятельность и ценность «классического» мотива — странствующих стихов — широкого фольклорного бытования.

Разобранный автором фольклорный материал является неоспоримым свидетельством того, что кровавые события 1907 года получили в народном творчестве свое художественное воплощение в ярких реалистических образах. В нем освещены с позиции масс причины восстания и ужасы жестокой репрессии, развязанной эксплуататорами.

THE 1907 PEASANT REBELLION MIRRORED IN THE ROUMANIAN FOLK-SONG

Based upon printed as well as unpublished material available in the Archives of the Roumanian Folklore Institute, this article analyses 5 songs with their 14 variants, in which the peasant uprising of 1907 is reflected in Roumanian folklore.

After explaining the value of this material and the limits within which it has circulated, the author points out some interesting aspects of folkloristic creation and circulation, following up the evolution of a text in all its peregrinations.

The author, illustrating the creative interweaving of tradition and innovation, indicates, on the one hand, how the traditional creation has been used as an episodic motif in new artistic production (a song composed by the fiddler M. Burcea and another song collected from the fiddler St. St. Şerban), and on the other hand how the oral creation of the folk versifier,

https://biblioteca-digitala.ro

the illiterate peasant Radu de la Giubega (1854—1918), taken over by peasants and fiddlers, and modified into variants, underwent a rich and multiform collective transformation, varying in their ideological significance, according to the environment in which the respective variant circulated.

The author upholds the hypothesis that the widespread poetical motif „Cînd era la 53" (In 1853) which, set to an outlaw-doina melody, circulated widely for a long period, was composed by Radu de la Giubega and played the role of a „prelude" to the song of the rebellion. This latter song freed itself at a later date from its initial frame, acquiring the character of a „classical" motif — wandering verses — with a far-reaching folkloristic circulation.

The folkloristic material analysed by the author is an undeniable evidence of the impact of the bloody events of 1907 upon folk-creators, who — interpreting the views of the masses — rendered in realistic and pregnant pictures, of genuine artistic value, the causes of this popular uprising, as well as the cruel repression unleashed by the oppresive exploiters of the people.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA ISTORIA CÎNTECULUI NOSTRU POPULAR

Un cîntec din colecția lui A. Pann

GH. CIOBANU

Cunoașterea temeinică a creației muzicale populare actuale ocupă, pe zi ce trece, un loc tot mai important în preocupările specialiștilor noștri. Căile pe care se urmărește ajungerea acestei ținte sînt, îndeosebi, următoarele: a) cercetarea comparativă a elementelor: arhitectonic, melodic, ritmic, etc. a numeroase exemplare ce aparțin la genuri diferite; b) urmărirea transformărilor suferite de-a lungul timpului de diferite melodii care circulă astăzi.

Pe cît de numeroase sînt exemplarele melodice care pot fi folosite la punctul *a*, pe atît de puține sînt cele care pot fi folosite la punctul *b*, mai ales cînd este vorba de exemplare vechi de peste un secol. Este adevărat că, datorită cercetărilor susținute ale unor muzicologi, dintre care menționăm în primul rînd pe Prof. G. Breazul, am ajuns să cunoaștem probabil tot ce s-a publicat înainte vreme, în notație occidentală, din creația noastră populară — nu putem face, din păcate, aceeași afirmație cînd este vorba de notațiile cu semiografia bizantină — nu s-a urmărit însă, în mod deosebit, care dintre melodiile vechi mai circulă și astăzi. Avînd, de cîțiva ani, preocupări în această direcție, vom căuta să umplem — cel puțin în parte — acest gol prin prezentarea unei serii de cîntece care au circulat la noi în prima jumătate a secolului trecut, urmărindu-le — desigur, cît va fi posibil — atît în publicații cît și în circulația orală [1]. Înțelegem să nu urmărim numai melodiile populare, ci și pe cele de origine cultă care au circulat în București după anul 1800. Multe cîntece dintre acestea le găsim semnalate, numai cu titlu, în diferite publicații, mai ales la I. Ghica și N. Filimon; altele le aflăm prin diferite manuscrise, atît românești cît și grecești. Intenționăm să publicăm aceste melodii pentru următoarele considerente: 1) interesează trecutul nostru cultural; 2) au contribuit la formarea repertoriului și chiar a stilului de execuție lăutăresc; 3) unele dintre ele au pătruns, prin lăutari, în masa țărănească.

Așa dar, melodiile pe care le vom prezenta în numerele viitoare ale «Revistei de Folclor» aparțin ca origine, la trei categorii distincte: a) *populare*, b) *culte*, de influență, sau chiar origine orientală sau occidentală; c) *lăutărești*. Cîntecele acestei ultime categorii sînt destul de strîns înrudite cu cele ale categoriilor precedente: cu cele populare ca întindere și metru poetic, cu cele culte ca substanță melodică și ritm. Totul este integrat, bine înțeles, stilului specific lăutăresc de execuție.

---

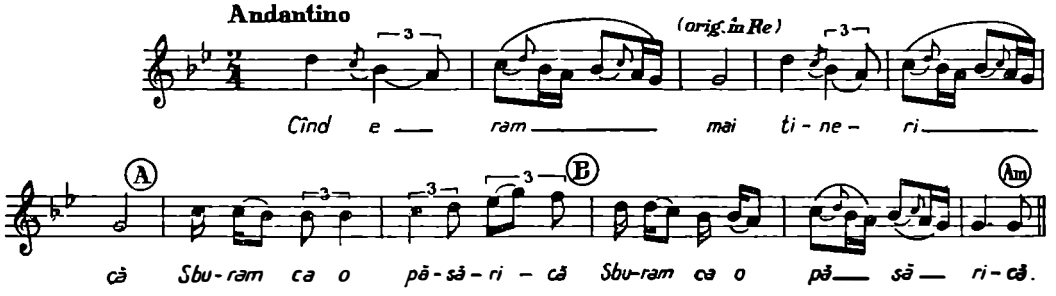
[1] Numărul important de melodii netranscrise care se găsesc în arhiva Institutului de Folclor ascunde, desigur, multe alte variante în afară de cele pe care le vom da noi. Toate aceste variante vor apare pe măsură ce se va face transcrierea înregistrărilor ce le avem.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom prezenta melodiile fără multe comentarii dar, pe cît va fi posibil, cu cît mai multe date. Începem cu urmărirea unor cîntece din colecţia lui Anton Pann.

★

În anul 1852 Anton Pann scoate cea de a doua ediţie a importantei sale publicaţii de cîntece pe care, nu fără umor, a intitulat-o: « Spitalul Amorului sau Cîntătorul dorului». În broşura I-a, la pag. 159 (textul la pag. 135), găsim cîntecul: *Cînd eram mai tinerică*, pe care-l reproducem după publicaţia recentă în care au apărut toate cîntecele sale de lume [2].



Iată şi textul complet al acestui cîntec:

Cînd eram mai tinerică
Zburam ca o păsărică;
Nu ştiam ce este frică
Nu mă temeam de nimică.

Şi zburam din cracă-n cracă
N-avea nimeni ce să-mi facă;
Petreceam în dezmierdare
Fără nici o supărare.

Dar un vînător, duşmanul !
Cum mă văzu-şi făcu planul
Şi trei fire de păr scoase,
Vrăjite şi fermecoase,

Şi le făcu lăţişoare
De mă prinse de picioare,
Şi mă puse-n colivie,
Numai lui ca să mă ţie.

Este prima publicaţie, după cîte ştim pînă acum, în care apare acest cîntec. Pentru a putea urmări mai uşor atît păstrarea conturului melodic cît şi elementele melodice noi care s-au introdus în celelalte variante, am însemnat cu literele mari ale alfabetului fragmentele melodice corespunzătoare versurilor. Orice literă repetată indică reluarea, mai mult sau mai puţin exactă, a rîndului melodic corespunzător.

De remarcat că primul rînd melodic însemnat cu *A* este alcătuit din două motive melodico-ritmice egale şi absolut identice, în timp ce la celelalte variante repetarea se face numai cu un singur motiv, care îmbracă totuşi întregul vers...

[2] Vezi: Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. Bucureşti, Ed. de stat pentru literatură şi artă (1955), nr. 16 (p. 118).

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea autor care publică acest cîntec este I. A. Wachmann[3]. La acesta lipseşte textul, dar titlul, alcătuit din primele două versuri:

Cînd eram în floarea mea,
Sburam ca o păsărea,

dovedeşte că este vorba de acelaşi cîntec, nu numai ca melodie ci şi ca text. Iată cîntecul publicat de I. A. Wachmann:

Comparată cu a lui A. Pann, melodia lui I. A. Wachmann este mai dezvoltată: s-a introdus o nouă linie melodică, pe care am însemnat-o cu *C*, precum şi două scurte refrenuri, însemnate cu *Rf*[1] şi *Rf*[2].

De remarcat că prima dată A-ul este alcătuit tot din două motive melodice identice, şi că la revenire se reia, ca şi la A. Pann un singur motiv.

Ca dată, I. A. Wachmann îşi publică melodia numai la 5 sau 6 ani după Anton Pann[4].

---

[3] Vezi: I. A. Vachmann, *Mélodies valaques*. IV Les bords du Danube, Vienne, Wessely & Busing, f. d., nr. 4 (p. 6).

[4] Pînă în prezent nu avem date asupra anului apariţiei celor patru caiete cu cîntece ale lui I. A. Wachmann. Prof. Gh. Breazul (v. *Patrium Carmen*, Melos, Culegere de studii muzicale, scoase de G. Breazul, I. Craiova, Scrisul Romînesc, (1941) p. 348—349) socoteşte că primele caiete au apărut «în jurul anul 1848». În acelaşi timp compozitorul

https://biblioteca-digitala.ro

Cea de a treia variantă publicată o aflăm la D. Vulpian [5]. Acesta dă şi textul, după cum se vede din exemplul ce urmează:

Această variantă este mult mai apropiată atît melodic cît şi arhitectonic, de cea a lui I. A. Wachmann, decît de a lui A. Pann, cu toate că înrudirea dintre ele este categorică.

şi muzicologul Zeno Vancea presupune că I. A. Wachmann şi-a tipărit culegerile « probabil în 1857» (v. *Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare*. Cu privire la armonia muzicii lăutăreşti. « Muzica », nr. 4/1953, p. 14).

În ceea ce ne priveşte, socotim că I. A. Wachmann nu şi-a scos odată toate cele patru caiete, ci pe rînd, începînd din anul 1848. Dacă al treilea caiet a apărut deabia prin 1851 sau 1852 — prof. G. Breazul afirmă că o critică asupra acestui caiet a apărut abia în 1852, ceea ce fixează oarecum şi data apariţiei publicaţiei — Caietul IV n-a putut apărea în nici un caz înainte de 1857. Acesta este anul cînd V. Alecsandri a scris versurile la *Hora Unirii*, (v. N. Iorga, Istoria literaturii romîneşti în veacul al XIX-lea, vol. III, Văleni de Munte 1909, p. 238), pentru care Al. Flechtenmacher a scris muzica. I. A. Wachmann publică melodia lui Flechtenmacher, cu titlul « *Hora Unirii* », în acest al IV-lea caiet, la pag. 14.

[5] Vulpian publică melodia de două ori: 1) în: *Musica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle*, voce şi piano Ed. culegătorului, (1885?), nr. 66 (p. 31) şi 2) în: *Musica populară. Romanţe*, vol. III, voce şi piano, Bucureşti, Socec f. d., nr. 77 (p. 32). Varianta dată de noi este luată din această ultimă publicaţie.

https://biblioteca-digitala.ro

Spre deosebire de ce am constatat la A. Pann, la D. Vulpian fiecare dintre cele două motive melodice de la început îmbracă un vers întreg. Cum se explică această deosebire? Se prea poate ca « Moș Puiu» — lăutar bucureștean de la care D. Vulpian și-a cules multe din melodiile sale — să fi cîntat astfel cîntecul. Felul însă cum se prezintă textul în cele două variante ale sale — ambele sînt culese de la același « Moș Puiu», totuși textul este altfel pus sub muzică — ne face să ne îndoim. Avem impresia că D. Vulpian a notat melodia așa cum a prins-o la flautul său, și că a dat altuia, total nefamiliarizat cu cîntecul romînesc, să-i treacă textul sub muzică. Abstracție făcînd de această nepotrivire, înrudirea variantei D. Vulpian cu cele precedente este categorică.

Acestea sînt, din cîte cunoaștem pînă acum, singurele variante ale acestui cîntec care au fost publicate. Cîntecul a circulat însă și pe cale orală, și nu numai în București, de unde a putut fi cules de cei trei muzicieni de mai sus, ci și în alte părți. G. Dem. Teodorescu [6], de exemplu, a cules cîntecul, pe la 1883, de la Petrea Crețul Solcan, vestit lăutar brăilean. Pe la 1870, G. Dem. Teodorescu l-a auzit și scris în parte de la maică-sa. Mai mult ca sigur că aceste versuri se cîntau, de către cei de la care le-a cules, pe o melodie înrudită cu cele ce le-am văzut.

Cu altă melodie, textul a fost cules de prof. G. Breazul, mai aproape de zilele noastre, din com. Siseşti, reg. Craiova [7].

Dar ceea ce e mai interesant este că acest cîntec — melodie și text — circulă și astăzi. El a fost cules, în luna mai, anul 1949, de la lăutarul Gh. Moțoi din com. Clejani, reg. București [8]. Vezi exemplul care urmează.

Comparat cu variantele precedente, cîntecul apare înrudit de aproape cu acestea. Interesant cum, ca și la A. Pann, primul vers se întinde pe două motive melodice asemănătoare.

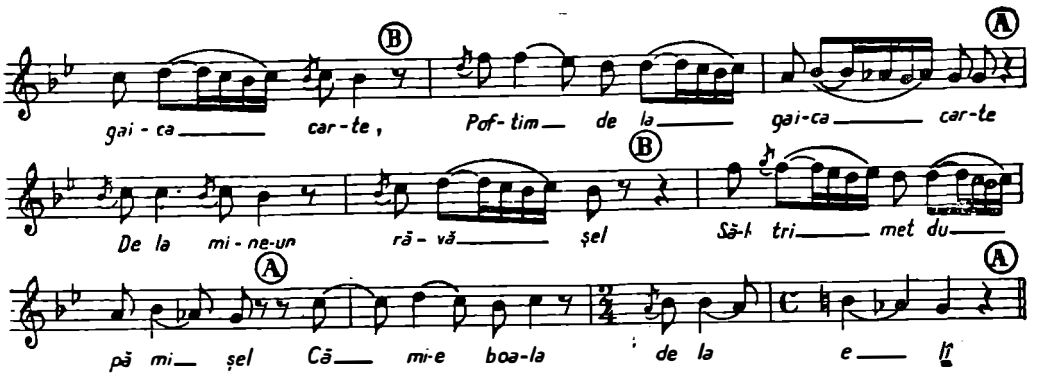
Ca arhitectonică, varianta Moțoi se apropie de cele ale lui I. A. Wachmann și D. Vulpian: la fiecare dintre acestea s-a introdus, față de varianta Pann, cîte un rînd melodic nou, însemnat la prima cu *C* iar la a doua cu *D*, s-a introdus și aici unul absolut nou pe care, pentru a-l distinge de celelalte, l-am însemnat cu *E*. Se constată totuși o mai mare libertate în înlănțuirea rîndurilor melodice la Gh. Moțoi, iar diferitele părți ale melodiei sînt supuse la o continuă variație. De aici toată frumusețea acestei variante, aici trebuie căutat secretul de ce nu te obosește, ori cît ai cînta-o.

Rîndul melodic introdus nu este decît o simplă contaminare, fiind împrumutat unui cîntec « de dragoste» mult cîntat prin părțile locului. Tot contaminări trebuie să fie și rîndurile melodice deosebite ale celorlalte variante.

[6] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romîne*, Buc., Tip. modernă, 1885, p. 280
[7] Vezi: G. Breazul, *op. cit.*, p. 237.
[8] Vezi: Arhiva Inst. de Folclor, Fonograma nr. 4057.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



Iată dar un cîntec pe care l-am urmărit pe un interval de o sută de ani. Această urmărire am făcut-o pe documente ce pot sta la îndemîna oricui; cîntecul însă trebuie să fi circulat şi mai înainte de a fi fost notat şi publicat de Anton Pann. Pentru că nu este de presupus că imediat ce a apărut a şi fost prins «din zbor» de Anton Pann şi întrodus în al său «Spital al Amorului». Desigur că este greu de spus cînd va fi apărut, dar dacă socotim ca adevărată presupunerea lui O. Densuşianu[1] cum că următoarele versuri ale lui Ienăchiță Văcărescu

Intr-un copaciu zarifior,
Un şoim prins în lănțişor
Strigă, amar ciripind
Norocul său blestemînd:
— Multe păsări am vînat
Şi-mi ziceau şoim minunat;
Iar aici laț fiind întins,
Cum am dat, pe loc m-am prins
De inimă, nu de cap,
N-am nădejde să mai scap

sînt inspirate dintr-o variantă poetică a cîntecului nostru, trebuie să socotim întregul cîntec ca anterior anului 1787, cînd tipăreşte Ienăchiță Văcărescu versurile de mai sus.

Dacă au existat versurile pe atunci, este de presupus că a existat şi melodia pe care am văzut-o, deoarece este cea mai veche pe care o cunoaştem şi cea care încă mai circulă în jurul Bucureştiului. Aşa fiind, socotim că sîntem îndreptățiți să atribuim acestui cîntec o vechime de cel puțin 170 de ani.

ПЕСНЯ ИЗ СБОРНИКА АНТОНА ПАННА

Данная статья кладет начало описанию ряда древних напевов, взятых будь-то из разных публикаций, либо из отдельных рукописей в византийской или крюковой нотации. Цель их опубликования заключается отчасти в том, чтобы показать, какие старинные народные песни бытуют еше в настоящее время, а с другой стороны — познакомить общественность с напевами бытовавших в Бухаресте после 1800 года народных песен, о которых мы находим упоминания только в различных публикациях. Это к тому же послужит лучшему ознакомлению с эволюцией народной мелодики и с лаутарским репертуаром и стилем.

Для начала речь идет о песне, опубликованной Антоном Панном в 1852 году в сборнике «Госпиталь любви».

Наряду с ней даются три варианта, из которых два были опубликованы (одна Ж. А. Вахманом в Les bords de Danube, вторая — Д. Вульпианом в «Романсах»), а последняя была записана в 1949 году от народного музыканта где-то в окрестностях Бухареста.

Сравнивая тексты этих вариантов с опубликованным в 1787 году стихотворением первого поэта Мунтении Енакицэ Вэкареску, черпавшим вдохновение из песен лаутаров, автор статьи делает вывод, что эта песня должна восходить по меньшей мере ко второй половине XVIII века.

[1] O. Densuşianu, Literatura romînă modernă, Ed. IV-a, Bucureşti, Cugetarea, 1943, p. 86—87.

https://biblioteca-digitala.ro

A FOLK-SONG FOUND IN ANTON PANN'S COLLECTION

This article is the first of a series attempting to present a collection of old tunes, selected either from various publications or from manuscripts in Byzantine or psalm notation. The purpose of this paper is, on the one hand, to point out which of the old-songs are still in circulation, and on the other, to popularize the melody of the songs which have circulated in Bucharest after the year 1800 and which are merely mentioned in different publications.

The tunes will, of course, likewise be helpful in investigating the evolution of folk-songs, and in enhancing the present repertory and style of fiddlers.

The series begins with a song published by Anton Pann, in 1852, in the "Spitalul Amorului" — The Hospital of Love.

This is followed by three other variants, two of which have been published (one by I.A. Wachmann in "Les bords du Danube", and the other by D. Vulpian in "Romanţe"), while the last was recorded in 1949 from a fiddler in the vicinity of Bucharest.

On comparing the text of these variants to the verses of the first Wallachian poet, Ienăchiţă Văcărescu, verses inspired by a fiddler's song, and published in 1787, the author of the article concludes that the date of the tune of this song must go as far back as the second half of the XVIII-th century.

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIURI, CÎNTECE ŞI JOCURI MAGICE DIN COMUNA TOPLIŢA

GEORGE SBÎRCEA

Într-o cercetare făcută în iulie-august 1934 şi în toamna anului următor în comuna Topliţa — Regiunea Autonomă Maghiară — am întîlnit cîteva obiceiuri, cîntece şi jocuri ce ne duc spre vechi datini cu substrat magic. Ele constituie, socotim, preţioase documente pentru folclorul vechiului sat romînesc, documente dispărute azi aproape cu totul. La Topliţa, unde exploatările forestiere au adus prin amestecul de populaţie şi modernizarea vieţii, o rapidă schimbare a moravurilor, vechile datini s-au retras din sat spre cătunele mărginaşe care chiar dacă nu le mai păstrează întocmai, păstrează măcar amintirea lor vie, dovadă că pînă nu de mult au existat încă aevea.

Informatorii de la care am cules datele sînt, pe lîngă un grup de păstori, *Paraschiva Babătă*, femeie de 67 ani, cu memoria neatinsă de vîrstă şi o rară muzicalitate, şi *Nucu Maier* de 56 ani, un flăcău tomnatic, bun clarinetist, cu îndeletniciri muiereşti ca ţesutul cu războiul, cusutul florilor şi desenelor pe cămăşile sătenilor, vopsirea pînzeturilor cu boia obţinută din diferite buruieni şi rădăcini, din care cauză era poreclit de săteni «muierotcă». Ei mi-au împărtăşit cîntecele şi jocurile acestea, prima din gură şi frunză, al doilea din gură şi clarinet. Amîndoi mai ţineau minte să fi auzit şi văzut ei înşişi o parte din ele jucate şi cîntate. Unele din cîntecele acestea vechi însă le-au aflat în tinereţea lor de la bătrînii satului, care şi ei le învăţaseră de la alţii fără să fi participat vreodată activ la «jucarea» lor.

Topliţa, satul de obîrşie al celor doi informatori, este o aşezare romînească de munte pe valea Mureşului superior, răspîndită pe un spaţiu întins, în formă de cruce, pe aproape 10 kilometri lungime de la un capăt la altul. Cele cîteva cătune sînt împrăştiate pe plaiurile munţilor din imediata vecinătate a comunei şi au rămas, în parte, ferite de înfluenţa modernizatoare a comunei, devenită un centru important de industrializare a lemnului. Ele au lăutari proprii, jocuri proprii, obiceiuri proprii, trăind o viaţă oarecum de sine stătătoare, ceea ce explică păstrarea cîntecelor şi jocurilor culese.

Cîteva din melodiile notate mi-au fost comunicate, cu unele schimbări, destul de importante pe alocuri, de ambii informatori. Am reţinut amîndouă variantele, care pentru cei ce studiază comparativ folclorul nostru, pot constitui indici noi despre procesul de transformare a cîntecului popular înăuntrul aceleiaşi comunităţi săteşti.

Din obiceiurile culese publicăm pe acelea care, fie prin desfăşurarea lor, fie prin textul sau melodia cîntecelor integrate obiceiurilor ori prin jocurile ce le însoţesc, aduc elemente noi pentru cunoaşterea tradiţiei noastre folclorice.

1. Floaşa

Cînd se îmbolnăveşte un copil, tovarăşii lui de joacă sînt chemaţi să facă în ogradă sau chiar în casa bolnavului un cerc (roată). În mijlocul cercului sînt aşezaţi doi copii, unul legat la ochi cu năframă neagră, întors — la pornire — cu faţa spre apus, iar altul cu năframa albă, acesta cu faţa la răsărit. Copiii cîntă şi bat din palme ritmul, în timp ce cel cu năframa albă îl fugăreşte înăuntrul cercului pe cel cu năframa neagră la ochi.

https://biblioteca-digitala.ro

O bătrînă, bunica sau ruda copilului bolnav, rosteşte în ritmul cîntecului descîntece, din care informatoarea ţinea minte, deoarece şi ea le făcuse, următoarele versuri:

« Du-te, năcaz, de la mine ».
«Nu m-aş duce, că mi-e bine,
Nu m-aş îndura, m-aş duce,
De la grădina cea-i dulce»

«Să-mi fi necaz afurisit,
Unde te-oi găsi dormind,
Să fi cu capul zdrobit» (bis)

Între timp, copilul cu năframa albă trebuia să-l alunge afară din cerc pe copilul cu năframă neagră la ochi. Cu cît izbutea s-o facă mai repede, cu atît se credea că bolnavul se va însănătoşi mai curînd. Copilul cu năframa albă la ochi întrupa sănătatea, forţa pozitivă a naturii, duhul bun, celălalt boala, « năcazul afurisit», care trebuie gonit de la casa năpăstuită prin actul magic, însoţit de melodia:

Informator: *Paraschiva Babătă*
67 ani
1934

Cîntecul acesta de joc are numele de *Floaşă*, după cum pretinde informatoarea, pentru că o bătrînă priceputâ în descîntece, pe nume *Floaşa*, strîngea copii şi făcea actul ritual. Ei primeau de la părinţii bolnavului, colaci, mere, nuci şi prune uscate. La rîndul său, informatorul Nucu Maier susţine că ar fi existat în sat mai multe « floaşe», ceea ce pare să arate că numirea este un atribut şi nu un nume propriu, avînd înţelesul de « vindecătoare» sau « descîntătoare».

2. Ablineaţa

Stuparii din sat, care — după informaţiile primite din mai multe surse locale — au fost numeroşi în trecut, aprovizionînd tîrgurile de la Gheorghieni, Reghinul Săsesc şi Tg. Mureş cu mierea produsă de ei, încercau să împiedice împrăştierea albinelor în timpul roirii şi să prindă roiurile printr-un act de magie. El era săvîrşit cu ajutorul a trei, şapte sau treisprezece [1] fecioare « nespurcate» (în vîrsta pubertăţii premenstruale), care se strîngeau în jurul stupilor din faţa casei sau din grădină, îşi înfăşurau bine capul şi faţa în broboade, încît numai ochii li se mai vedeau, spre a nu fi înţepate şi, cu un blid de pămînt în mînă, în care se punea un strop de miere, vin busuioc şi oscior de liliac, cîntau, bătînd uşor pămîntul cu picioarele şi mişcîndu-se roată:

Haideţi şi grăbiţi, (bis)
Acas' să prînziţi,
La tricorn de mese,
Între flori alese.
Că din voi se face
Lăturile-al bune
Prăjituri din grîu,
Cari le pun pe masă.
Afară de voi
Nu e botejiune,
Nice-ngropăciune,
Nu e vre-un ospăţ,
Acasă haideţi !

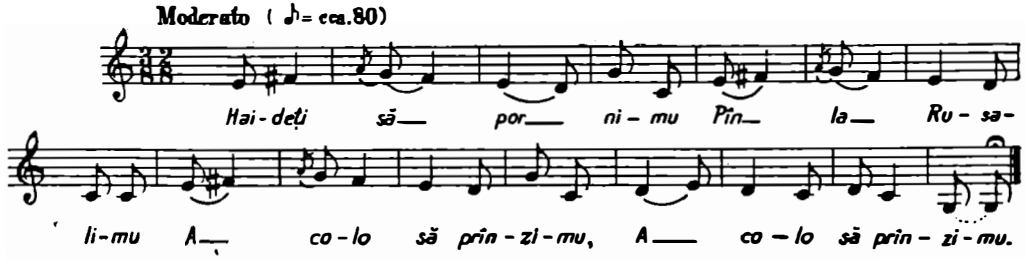
[1] Respectarea acestui număr condiţiona eficacitatea ritualului.

https://biblioteca-digitala.ro

Informator: *Paraschiva Babătă*
67 ani
1934

Mai tîrziu semnificaţia magică a cîntecului şi a ritualului legat de el s-a pierdut, textul a suferit modificări şi melodia se cîntă azi ca simplu colind, de către copiii de sex femenin, mai ales la casele cu stupi:

Informator: *Nucu Maier*
56 ani
1938



Haideţi, să pornimu
Pîn' la Rusalimu,
Acol' să prînzimul
La tricorn de mese,
Sînt mîncări alese,
Prăjituri din grîu
Şi colaci cu miere,
Miere de abline (sic!)
Şi prăjituri fine.

Informatoarea Paraschiva Babătă pretinde a şti, că dansul magic purta mai de mult numele de *Ablineaţa* (de la *ablina* din colind) şi că fecioara care, în cursul executării ritualului, era înţepată (aleasă) de o albină, se mărita cea dintîi şi primea de la gospodar un stup în dar.

3. Rîndunica

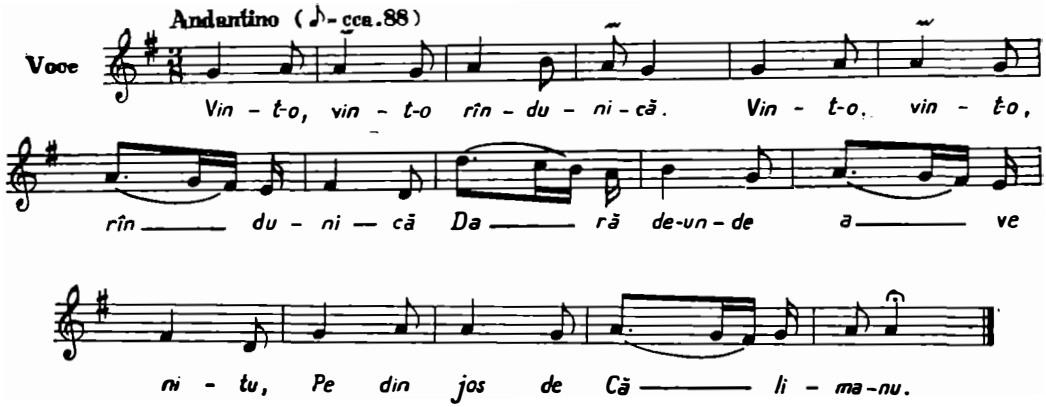
Este un cîntec de leagăn ce se cîntă de către femei bătrîne la căpătîiul copiilor «fără somn», care pricinuiesc nopţi albe părinţilor lor. Copilul este descîntat la descreşterea lunii, cînd se crede că puterile nopţii sporesc. În acest scop, el este aşezat cu creştetul spre apus, unde-i «odihna lumii» şi «patul zilei». Bătrîna care face descîntecul aşează, înainte de a-şi începe ritualul, sub perina copilului şapte fire de floare şi izmă, rupte de pe şapte morminte de copii, din cimîtirul satului, şi face urarea:

„Să dormi ca mortu,
Să creşti ca floarea,
Să-nverzeşti ca buruiana"

https://biblioteca-digitala.ro

după care urmează cîntecul:

Informator: *Paraschiva Babătă*
67 ani
1934



Vint-o, vînt-o, rîndunică (bis)
Dară de-unde a vinitu
Pe din jos de Călimanu [2]
Hai în casă să cinămu (bis)
Că noi n-am vint să cinămu,
C-am vinit noi la dormitu,
Nici mai grabnic, nici mai multu, (bis)
Numa' pînă dimineață,
Pe sub cap cu iarbă creață.

Descîntecul se repetă în șapte seri de-a-rîndul. Ultima seară, descîntătoarea își pune pe față o mască, confecționată dintr-o năframă albă, în care se taie orificii pentru ochi și gură. Rostul ei este «să sperie duhurile spurcate», care neliniștesc somnul copilului.

4. Vărdan

O variantă a jocului «Închinarea pruncului» după naștere, cu scopul alungării duhurilor rele, am găsit-o la Topliţa cu numele de *Vărdan*, care derivă aproape sigur din Iordan și este o colindă magică. Ea «se corindă» la botezul copiilor, indiferent de anotimp, de către trei flăcăi încinși cu brîu roșu și purtînd la pălărie unghie de lup. Aceștia trag un cerc, cu unghia de lup, în jurul casei, pornind de la răsărit spre apus. Cercul tras de primul flăcău înconjoară toată casa. În clipa cînd cercul se închide, al doilea flăcău continuă operația, descriind un cerc cu o rază mai mică, înăuntrul primului. Cînd isprăvește și acesta, al treilea flăcău trage un cerc mic în fața tindei.

După aceea, flăcăii cîntă sau recită versurile:

Primul flăcău: — *N-ați văzut, văzut,*
Pe un fiu micuț?
Al doilea: — *Poate că l-am văzut,*
Nu l-am cunoscut.
Al treilea: — *Lesne de-al cunoaște:*
Feţușuica lui,
Spuma laptelui.
Ochișorii lui,
Două mure negre,
De pe-un rogoz verde
Sprîncenele lui,
Peana corbului.

[2] Munte din lanțul Carpaților răsăriteni, la 25 km. de Topliţa.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul flăcău: — *Dac-o fost aşa,*
Poate că l-am văzut
La poarta lui Pilat,
Pe-o muche de brad
Cuile-i bătea,
Sîngele-mproşca.
Pe unde-mproşca
Frumos lumina,
Îngerii-l plîngea,
Maicile-l gătea.

La aceste cuvinte, naşul şi naşa ies din casă, purtînd pe braţe copilul, care urmează să fie botezat şi, întinzîndu-l jucătorilor, spun:

Astăzi i-o zi mare, *În braţă-l luaţi,*
S-a născut un prunc, *Sus îl ridicaţi,*
Prunc fără păcate. *Scump nume îi daţi*

În clipa aceea, unul din închinători strigă numele celui vine în minte sau asupra căruia se înţelege cu ceilalţi doi. Numele acesta este adăugat apoi aceluia, pe care îl aleg naşii, de acord cu părinţii. Atunci cînd numele strigat de închinători coincide cu cel ales de naşi şi părinţi, se crede că copilul va fi din cale afară de norocos şi va avea constituită o puternică apărare[8].

După toate acestea, închinătorii iau copilul în braţe şi joacă astfel cu el, primul pe cercul făcut de el cu unghia de lup, al doilea pe cercul mai mic, al treilea pe cercul din tindă, pe melodia:

Informator: *Nucu Maier*
56 ani
1934

La sfîrşit, în timp ce oaspeţii chemaţi la botez se leagănă în cerc în ogradă, iarna în casă, cel mai tînăr din chemători se urcă pe acoperiş, cu ajutorul unei scări, şi astupă simbolic hornul cu un şomoiog de paie. Astfel se fereşte pe viitor copilul de duhurile rele, care «pătrund în casă prin horn şi aduc boale, nenorociri, sărăcie şi prostie — năcazul cel mai mare al sărăcimii».

Abia cînd toate aceste operaţii cu substrat magic sînt săvîrşite, se recurge la serviciile preotului pentru actul religios al botezului.

5. Păstrăvarul.

Pescuitul păstrăvilor se făcea pînă la primul război mondial în colectiv, între Sfîntu-Gheorghe şi Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril. Ţiganii şi veneticii (cei veniţi din alte sate) erau excluşi de la prinderea acestui soi de peşte. Cel mai tînăr din colectivul de pescari ducea de veste celor-

[8] O credinţă similară cuprinde tradiţia cabalistică a poporului evreu, după care numele dublu sau triplu dat la circumcizie, conferă puteri deosebite copilului.

https://biblioteca-digitala.ro

lalţi, că poate începe pescuirea păstrăvilor. Colectivul pornea noaptea, la lumina stelelor. Era semn rău dacă le ieşea înainte o femeie, un animal de sex feminin sau un vas gol. Se pornea noaptea ca să se evite aceste întîlniri aducătoare de nenoroc. În drum spre locul de pescuit nimeni n-avea voie să vorbească. În numele tuturor, cel mai bătrîn din colectiv răspundea la eventualele întrebări sau saluturi ale sătenilor întîlniţi.

Ajunşi la locul unde se pescuia, se aştepta dimineaţa şi începea, în aceeaşi muţenie, pîndirea undiţei sau a plasei. Nu se rostea un cuvînt, pînă la prinderea primului păstrăv. Cînd acesta era scos, cel mai bătrîn dintre pescari îl elibera din undiţă, îl arunca într-un urcior cu apă, şi făcea, cu urciorul în mînă, în centrul cercului ce se forma în jurul lui, paşi de dans, cîntînd, în bătaia de picioare a celorlalţi pescari şi cu acompaniament de lăutari, aduşi anume în acest scop:

Informator: *Nucu Maier*
56 ani
1935

Sus, pe valea rî-u-lui,
La umbrarul bradului,
Bea şi s-adapă,
Joacă în apă,
Păstrăvelu,
D-aurelu.

Măi, voinice, nu mă lăsa (bis)

La sfîrşitul primei strofe a jocului şi a cîntecului, cel care prinsese păstrăvul îl arunca înapoi în apă, cu scopul magic ca acesta să le fie în ajutor tot anotimpul pescarilor. Aruncarea înapoi a peştelui prins se făcea «la umbra unui brad sau a răchitelor de pe ţărmul apei, ca să nu-i vadă ceilalţi peşti şi să se ferească pe viitor de momeala lui. Căci el îi momea pe păstrăvi tot anul în undiţa pescarilor».

După aceasta, cercul se forma din nou, muzica lua un ritm mai vioi şi, în timp ce pescarii se ţineau de mînă, făcînd paşi de dans, cel care aruncase peştele prins înapoi în rîu, cînta, pe aceeaşi melodie:

Sus, pe valea rîului,
La umbra răchitelor,
Joacă în apă,
Bea şi s-adapă,
Păstrăvelu,
D-aurelu.

Măi, voinice, nu te-oi uita (bis)

https://biblioteca-digitala.ro

Întreg ritualul avea scopul de a asigura succese pescarilor de păstrăvi în cursul acelui an. Informatorul pretindea a şti, că acest ritual se făcea şi de către pescarii moldoveni.

6. Turca.

Un dans care se joacă la Anul Nou, fiind însoţit de urări de belşug pentru gospodari. Turca (capra) este capul de pasăre, cu cioc lung de lemn, ciocul inferior fiind mobil şi acţionat de un mîner sau sfoară, montat pe o prăjină, mai înaltă decît omul. Prăjina se îmbracă în ţesături ţărăneşti, care au stat în patul sau sub salteaua a 7 femei care au născut băieţi. Astfel, ţesăturei i se conferă forţele magice de fertilitate ale mamelor care dau viaţă pruncilor lor şi ea, împreună cu capul de ibis al turcei, alungă sărăcia din casă şi aduc bucate îmbelşugate.

Omul care acţionează ciocul turcei, însoţindu-l cu bătaia şi ritmul muzicii, se ascunde sub îmbrăcămintea prăjinei şi joacă, tropăind pe melodia lăutarilor, de obicei o vioară şi un clarinet, rar un violoncel sau contrabas, în timp ce însoţitorul, în mînă cu o tăviţă de lemn, acoperită cu broboadă, care primeşte darurile celor vizitaţi, urează:

I

Am venit cu turca în casă,
Să v-aduc belşug pe masă,
Să trăiţi şi să-nfloriţi
Ca şi pomii primăverii
Si ca ei să-mbătrîniţi.

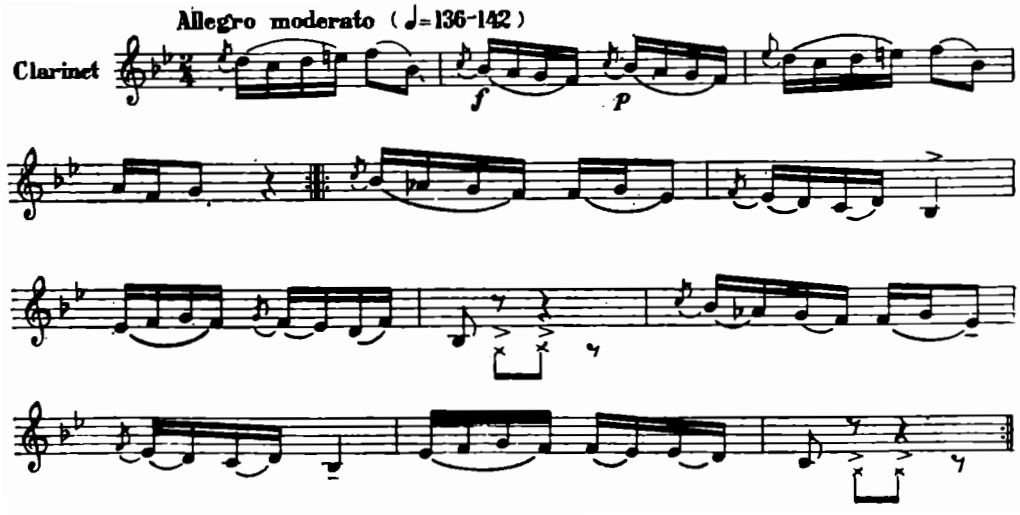
II

Am umblat prin busuioc,
Dă-i, turcă, gazdei noroc.
Am umblat prin iarbă creaţă,
Dă-i, turcă, gazdei viaţă
Da' găzdoaia sănătoasă,
Ca şi o viorea frumoasă.

Urarea aceasta are caracter de strigătură; după informaţia primită, ea se şi colindă cu muzică, « dar numai de cînd s-au stricat obiceiurile vechi ». Urarea are loc fie pe muzică, fie în pauzele ei.

Melodia jocului de-a turca este:

Informator: *Nucu Maier*
56 ani
1935



Turca este purtată, ca obiect cu atribute magice, şi la vacile care nu dau lapte îndestulător cantitativ sau de calitate slabă. Aceasta se face în orice anotimp, dar nu se mai însoţeşte de urări şi de cîntecele lăutarilor. Vaca este atinsă de trei ori cu ciocul turcăi, ritual care se repetă trei sîmbete în şir după care « laptele vacii sporeşte şi se face untos ».

https://biblioteca-digitala.ro

O variantă a jocului de-a turca este melodia:

Informator: *Nucu Maier*
56 ani
1935

O altă melodie de turcă este:

7. Ingroparea banului

Aratul se face totdeauna de către bărbaţi. Aruncarea seminţelor în brazdă de către bărbaţi la grîu şi ovăz; de către femei la cucuruz, secară, cînepă, in şi zarzavaturi. Păstăile se seamănă numai de către femei; morcovii şi bostanii numai de către bărbaţi. Aceasta se face printr-o analogie conştientă, din dorinţa ca morcovii şi bostanii să fie « vîrtoşi» ca bărbatul, iar mazărea, fasolea, etc. « rotunde» ca femeia. Grîul se seamănă desculţ, după spălarea rituală a picioarelor în apă cu oţet de vin, în timp ce cioarecii se trag sau leagă cît mai sus pe gambă, « *ca să crească înalt grîul* ».

Grîul se seamănă din ştergar alb sau cearceaf spălat în apă de izvor. După semănare are loc *îngroparea banului*. Este, de obicei, un ban de argint, din salbele femeilor, căruia i se face pat adînc în mijlocul ogorului însămînţat, ca o ofrandă puterilor ce rodesc pămîntul. Cu cît banul

https://biblioteca-digitala.ro

este mai vechi şi mai preţios cu atît mai mare va fi ajutorul spiritelor divine. La îngroparea banului se «vrăjeşte» astfel, de către un solomonar adus în acest scop:

Dumnezeu bine-a gîndit
Lut în mînă şi-a luat
Pe Adam l-o frămîntat,
Ducul sfînt i l-o suflat,
Tocma-n picioare s-o sculat
Ca Adam din cel mormînt,
Să se scoale din pămînt (sau «să răsară»)
Spicul grîului,
Faţa domnului!

Apoi se trage cu sapa un cerc simbolic de apărare, în jurul ogorului, spre a-l feri de grindină, lăcuste, tîlhari, secetă şi dări mari. După aceea, agricultorul cu familia sa se prind de mînă şi lălăiesc sau sînt acompaniaţi de instrument muzical, în ritmul căruia se leagănă:

Informator: *Paraschiva Babătă*
67 ani
1934

ОБРЯДЫ, ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СЕЛА ТОПЛИЦА

Осенью 1934 и последующего года на хуторах, прилегающих к селу Топлица (нынешняя Венгерская автономная область), были записаны кое-какие обряды, носящие магический характер и сопровождаемые песнями и плясками. Записи эти являются ценным фольклорным памятником старой румынской деревни.

В них речь идет об определенных магических обрядах, с помощью которых преследовались такие цели, как например: вылечить больного ребенка (Флоаша и Ласточка), помешать пчелам разлетаться во время роения (Албиняца), уберечь новорожденного от злых духов (Вэрдан), легче ловить форель (Пэстравул), обеспечить довольство в доме (Турка и Закапывание монеты),

За одним исключением (Турка), во всех этих обрядах встречается круг, — то-ли начерченный на земле, то-ли образуемый участниками обрядового действа. Всюду наблюдаются ритмические движения, соответствующие напеву, или же просто пляска. Многие мелодии, особенно те, которые поются с текстом, принадлежат к жанру коляд и отличаются явной архаичностью.

Все эти обряды сегодня больше не практикуются, но нет сомнения в том, что они бытовали в совсем недалеком прошлом.

https://biblioteca-digitala.ro

CUSTOMS, MAGIC SONGS AND DANCES FROM THE VILLAGE OF TOPLITZA

In the autumn of 1934 and the following year, customs, including songs and dances of magic character have been collected from the surrounding hamlets of the village of Toplitza (Hungarian Autonomous Region). These customs constitute a precious documentary contribution to the study of old Roumanian village folklore.

Everyone of these customs reflects a magic ritual, aiming at the healing of a sick child („Floasha" and "Rîndunica" — the Swallow), the prevention of the dispersion of bees during swarming (Ablineatza), the protection of the new-born child from evil spirits (Vardan), the easy fishing of trout (Păstrăv) and the assurance of prosperity in the home (Turca and the burying of a coin).

With the sole exception of the Turca, the magic circle is invariably met with — either traced on the ground, or formed by the audience participating in the practice of the custom — as well as dances and rhythmic movements performed to the accompaniment of vocal or instrumental music. Many of the tunes in particular those with a text, belong to the carol-group of songs and have a marked archaic character.

The above customs are, at present, no longer performed, but testify to their intense practice in a recent past.

https://biblioteca-digitala.ro

BARBU LĂZĂREANU

J. BYCK

S-a stins din viaţă, în ziua de 19 ianuarie 1957, academicianul Barbu Lăzăreanu.

Născut la 1881, Barbu Lăzăreanu s-a făcut de timpuriu cunoscut, mai întîi ca poet, apoi ca cercetător în domeniul limbii şi al literaturii romîne. Unul dintre marile lui merite este acela că, spre deosebire de învăţaţii care considerau ştiinţa ca apanajul unor elite, el s-a străduit să popularizeze roadele cercetărilor sale şi ale altora. Barbu Lăzăreanu a izbutit, într-adevăr, să dezvolte în mase foarte largi interesul pentru nişte discipline care păreau aride şi a contribuit la o cunoaştere mai adîncă a culturii poporului nostru sub toate aspectele ei.

Format la şcoala « Contemporanului », el a ştiut să îmbine cu succes îndatoririle omului de ştiinţă şi ale cetăţeanului, militînd cu aceeaşi pasiune ca om politic şi cărturar.

Barbu Lăzăreanu a fost un activ colaborator al periodicelor socialiste, ca şi al presei democratice din primele decenii ale secolului nostru, dar el şi-a desfăşurat ştiinţa mai ales ca vorbitor. Stăpîn pe o limbă bogată, plină de pitoresc şi formată la izvoarele limpezi ale creaţiei populare, stilul său cîştiga în farmec atunci cînd era comunicat, fără mijlocirea tiparului, de însuşi cel care-l făurea.

Potrivit unei vechi concepţii, care a dominat multă vreme la noi ca şi în alte ţări, Barbu Lăzăreanu şi-a îndreptat cercetările în cele mai variate domenii ale studiului limbii şi literaturii romîneşti, preocupat mai ales de scînteietoarele manifestări ale geniului popular. Aşa se explică de ce, paralel cu analiza vocabularului ascuns în texte vechi sau în graiuri regionale, a făcut investigaţii în folclorul romînesc şi a scos la lumină fapte uitate sau inedite.

De altfel, ca mulţi folclorişti, Barbu Lăzăreanu considera graiul popular ca un aspect al folclorului şi-l ilustra, de preferinţă, prin citate din cîntecele şi basmele poporului. În multe dintre lucrările lui, cele două preocupări se îmbină în modul cel mai firesc, şi ne e greu să facem o demarcaţie oricît de aproximativă.

Ca şi în celelalte domenii, scrierile lui Barbu Lăzăreanu privitoare la folclor sînt foarte numeroase. Dar, cu o singură excepţie, el nu ne-a lăsat o carte consacrată unui grup de probleme. Excepţia de care amintim e aceea a unei mici culegeri de articole strînse în colecţia « Cu privire la... ».

Risipite în periodice sau broşuri greu accesibile, articolele lui Barbu Lăzăreanu consacrate folclorului romînesc ne pot da totuşi o imagine unitară a folcloristului, aşa cum ele ne dau posibilitatea să-i cunoaştem concepţia despre folclor.

Cuprinzînd în sfera folclorului obiceiurile, credinţele, superstiţiile, el acordă mai mult interes literaturii populare. Ca şi la predecesorii săi B. P. Hasdeu şi Dr. M. Gaster, literatura populară depăşea însă cadrul producţiilor orale. Barbu Lăzăreanu a avut în vedere deopotrivă literatura scrisă şi cea nescrisă şi, antrenat pe linia cercetărilor istorice, a dovedit o accentuată preferinţă pentru epic. Cîntecele bătrîneşti, colindele, oraţiile de nuntă sînt urmărite în strînsă legătură cu viaţa poporului, al cărui zbucium, ale cărui idealuri se oglindesc într-însele, în aceeaşi măsură ca şi măiestria poetică. Basmele i-au dat prilej să-şi întindă investigaţiile pînă dincolo de hotarele ţării noastre, şi astfel Barbu Lăzăreanu a pătruns în domeniul folclorului comparat.

Aceeaşi preocupare l-a îndreptat spre lucrări de felul aceleia consacrate izvoarelor ruseşti ale povestirilor lui I. Creangă.

Nu trebuie să se înţeleagă că poezia lirică nu l-a pasionat tot atît de mult. Doinele, cîntecele de lume, strigăturile formează obiectul a numeroase observaţii, şi tot aşa vrăjile şi descîntecele, precum şi acele creaţii populare grupate de Dr. M. Gaster în rubrica literaturii etice: proverbele, ghicitorile.

O contribuţie de mare preţ în studiul folclorului a adus Barbu Lăzăreanu prin scoaterea la lumină a numeroase culegeri şi cercetări, uitate şi pierdute prin rafturile neumblate ale bibliotecilor. Multe

https://biblioteca-digitala.ro

dintre aceste cărți vor trebui folosite de noii folcloriști, care sînt datori să ducă mai departe opera lui Barbu Lăzăreanu, așa cum sînt datori să strîngă laolaltă și să tipărească lucrările sale consacrate folclorului.

БАРБУ ЛЭЗЭРЯНУ

Работа в области литературы академика Барбу Лэзэряну, многолетнего сотрудника социалистических журналов и деятеля социалистического движения в Румынии, распространялась и на некоторые стороны фольклора.

Рассыпанные в многочисленных публикациях, его статьи о народной словесности (о старинных песнях, колядах, свадебных величаниях, сказках) всегда бывали правильно поставлены в связь с жизнью и бытом нашего народа, чьи страдания и чаяния отражаются в этих народных произведениях как в зеркале. Эти же интересы ориентировали его и на русские истоки сказок Иона Крянги.

С Барбу Лэзэряну ушел от нас один из самых чутких знатоков нашей народной словесности.

BARBU LĂZĂREANU

The literary activity of the academician Barbu Lăzăreanu — one of the first editors of the socialist press and one of the pioneers of the Roumanian socialist movement — has also included some studies on folklore.

Scattered in various publications, his articles concerning folk literature — ballads, Christmas carols, wedding epithalamia and stories — have been deeply inspired by the life of our people, whose hardships and aspirations are mirrored in its folklore. The same urge has prompted him to investigate the Russian sources of inspiration in Creanga's fairy tales.

By the death of Barbu Lăzăreanu, our folk literature has lost one of its most sensitive researchers.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE LOCALITĂȚILE DIN CARE BÊLA BARTÓK A CULES MUZICĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

TIBERIU ALEXANDRU

Dintre lucrările închinate lui Béla Bartók și activității sale folcloristice, pe care le cunoaștem, două cuprind tabele cu localitățile din care a cules muzică populară: Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella. Prefazione di Zoltán Kodály, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955 și Szegő Julia, *Bartók Béla a népdalkutató* [Béla Bartók folcloristul], Bukarest, Állami Irodalmi és Müvészeti Kiadó, 1956.

La finele celei dintîi, o prea frumoasă hartă pliantă[1], într-o execuție grafică ireproșabilă, înfățișează sugestiv expedițiile întreprinse de Bartók. Puncte numerotate, de culori diferite, trimit la localitățile din care Bartók a cules folclor muzical: roșii pentru folclorul maghiar, albastre pentru cel romînesc, galbene pentru cel slovac, mov pentru cel rutean și verzi pentru cel sîrbesc. Pe marginea din stînga hărții, în dreptul numerelor respective, se indică denumirea localităților în chestiune. Din păcate, atît harta cît și catalogul localităților cercetate de marele muzician maghiar cuprind — în ceea ce ne privește — o seamă de lipsuri [2].

Harta, de pildă, înfățișează o serie de localități din care Bartók a cules folclor muzical romînesc, în afara frontierelor actuale ale țării, deși ele fac parte din teritoriul Republicii Populare Romîne. Astfel, comunele bănățene Banloc, Foeni și Ghilad din raionul Ciacova, Cenadu Mare, Igriș, Pesac, Saravale și Vălcani din raionul Sînnicolau Mare apar pe teritoriu iugoslav, comunele bihorene Groși și Lorău din raionul Aleșd, Incești, Rogoz, Simbășag și Sînmartin de Beiuș din raionul Beiuș, Poiana și Sălișteț de Vașcău din raionul Lunca Vașcăului și Tășad din raionul Oradea apar pe teritoriul unguresc, iar comunele Comlăușa și Tîrna Mare din raionul Oaș, Oncești din raionul Sighet, Bocicoiel și Cuhea din raionul Vișeu, apar pe teritoriul U.R.S.S. Nici poziția pe hartă a localităților cuprinse în interiorul țării nu este riguros exactă. În fine, o localitate figurează în două locuri diferite: comuna bănățeană Jebel (sub nr. 78 și 103).

Catalogul localităților cuprinde și el o greșală de natura celor de mai sus: comunele Comlăușa, Tîrna Mare și Turț din fosta plasă Ugocea a comitatului Sătmar, actualmente cuprinse în raionul Oaș, sînt socotite ca fiind «in Rutenia». (Primele două, după cum am văzut mai înainte, sînt înfățișate și pe hartă în teritoriul U.R.S.S., în schimb a treia localitate se află în interiorul fruntariilor romînești).

Altă lipsă o constituie faptul că numele localităților romînești este redat în limba maghiară, cu destule inconsecvențe însă. Astfel numele romînesc al unor localități se scrie cu ortografie maghiară[3]: Albák (Albac) în loc de Fehérvölgy, Budurozsa (Budureasa) în loc de Bondoraszó, Kimp (Cîmp) în loc de Vaskóhmezö, Korbesd (Corbești) în loc de Hollószeg, Katicle (Cotiglet) în loc de Kotliget, Kriscsor (Criștior) în loc de Biharkristyor, Dragonyesd (Drăgănești) în loc de Dragánfalva, Neogra (Neagra) în loc de Feketevölgy, Pojána (Poiana) în loc de Biharmezö și Rogos (Rogoz) în loc de Venterrogoz. Altele apar într-un amestec hibrid de toponimie maghiară cu toponimie romînească, ca de pildă: Kreszulya (Cresuia) în loc de Kereszély și Sajópolyána (Poienile Glodu-

---

[1] Harta înfățișează Ungaria dinainte de primul război mondial. Se indică însă și fruntariile actuale.

[2] Nu am fost în măsură să extindem cercetarea și asupra localităților din care Bartók a cules folclor de alt neam, din pricină că ne lipsesc izvoarele necesare.

[3] Menționăm că Bartók însuși obișnuia uneori să însemne în acest chip localități romînești. Este deci posibil ca asemnea denumiri să fi fost extrase din manuscrisele sale.

https://biblioteca-digitala.ro

lui) în loc de Sajómezö. Acestea fără să ţinem seamă de erorile ortografice, destul de numeroase de altminteri.

Nu putem învinui prea mult pe d. Diego Carpitella de aceste lipsuri, care din nefericire scad valoarea documentară a lucrării pe care a îngrijit-o. Dînsul s-a folosit de informaţiile pe care le-a dobîndit din sursă maghiară. La finele părţii introductive pe care o iscăleşte, d-sa pomeneşte un lung şir de specialişti unguri care i-au stat într-ajutor, aducîndu-le calde mulţumiri. Anumite deficienţe în documentare par să stăruie la muzicologii şi folcloriştii maghiari.

Şi dacă găsim scuze d-lui Diego Carpitella, credem că e mai greu să-i găsim şi tovarăşei Julia Szegö, cercetătoare ştiinţifică la secţia din Cluj a Institutului de Folclor, pentru însemnatele lipsuri pe care le suferă tabelul din lucrarea sa. Posibilităţile sale de investigaţie cu privire la activitatea folclorică desfăşurată de Bartók în Ardeal şi Banat, sînt mult mai mari decît ale d-lui Diego Carpitella, ba chiar decît ale colegilor noştri din R.P.Ungară. Ar fi fost de aşteptat de la d-sa un tabel cît mai complet şi cît mai exact. Din păcate greşelile şi omisiunile sînt mai grave decît în lucrarea italienească dinainte pomenită.

Tov. Szegö dă un tabel al localităţilor în care Bartók a cules folclor maghiar şi un tabel al localităţilor din care a cules folclor românesc. (Ca şi mai sus, ne vom ocupa doar de culegerile româneşti ale muzicianului maghiar).

Pe patru coloane, autoarea ne informează asupra anului culegerii, asupra toponimiei româneşti, toponimiei maghiare şi regiunii administrative în care se află localitatea respectivă.

Din capul locului ne izbeşte numărul mare al localităţilor lipsă. Lipsesc numeroase localităţi din regiunile Baia Mare, Oradea, Timişoara, Hunedoara, Regiunea Autonomă Maghiară şi Cluj. Cu totul lipsesc 44 din localităţile pe care Bartók însuşi le menţionează în scrierile sale. Tov. Szegö a uitat pur şi simplu că Bartók a făcut o întinsă culegere în Maramureş, al cărei rod este o valoroasă monografie, tipărită la München în 1923! Asemenea omisiuni ar fi lipsit cu desăvîrşire dacă autoarea şi-ar fi luat osteneala să extragă cu sîrguinţă datele necesare din colecţiile şi studiile de folclor publicate de Bartók.

Într-o notă din josul tabelului, autoarea ne informează că pentru toponimia românească s-a slujit de *Dicţionarul Transilvaniei, Banatului şi celorlalte ţinuturi alipite*, întocmit de C. Martinovici şi N. Istrati, publicat la Cluj în 1921. Ar fi fost necesar ca autoarea să fi consultat şi un indicator al localităţilor din R.P.R., pentru a cunoaşte toponimia oficială curentă. Ar fi evitat, în acest chip, alte greşeli.

De pildă, la cinci localităţi nu se indică regiunea, iar la opt regiunea este greşită: Coc (după numele actual Ţigăreni) din raionul Luduş are ca regiune Oradea, Comlăuşa din raionul Oaş are ca regiune Arad, « Finiş » (în loc de Feneş) şi « Petrîngeni » (în loc de Pătrîngeni) din raionul Alba au ca regiune Oradea, Petriş din raionul Topliţa are ca regiune Cluj, Rîu de Mori din raionul Haţeg are drept regiune Stalin, Toc din raionul Lipova are ca regiune Cluj, iar Tritenii de Jos din raionul Turda are drept regiune Oradea[4]! (Nici de astădată nu ne-am referit la greşelile mărunte de ortografie, strecurate atît în toponimia română cît şi în cea maghiară).

Asemenea întristătoare constatări, agravate de faptul că greşeli asemănătoare îşi găsesc loc şi în publicaţii recente în limba română (de pildă în volumul Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1596), ne-au determinat să redăm în cele ce urmează un nou tabel al localităţilor din care Béla Bartók a cules folclor românesc. Pentru identificarea lor ne-am slujit de următoarele scrieri ale lui Bartók:

1) *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor (Ungaria)*, Bucureşti, Academia Română, 1913;

2) *Primitiv népi hangszerek Magyarországon* [Instrumente musicale primitive în Ungaria], în « Zenei Szemle », Timişoara, I (1917), nr. 9 (noembrie), p. 273—275 şi nr. 10 (decembrie), p. 311—315;

3) *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923;

4) *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* [Muzica noastră populară şi muzica populară a popoarelor vecine], Budapesta, Somló Béla [1934]; confruntată cu versiunea germană: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*, în « Ungarischen Jahrbüchern », XV (1934), Berlin; cu versiunea franceză: *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*, extras din « Archivum Europae Centro Orientalis », II (1936), p. 197—244, Budapesta 1937;

[4] Tov. Szegö publică regiunile în traducere magiară, de unde « Nagyvárad », adică Oradea Mare, pentru regiunea Oradea!

https://biblioteca-digitala.ro

de asemenea cu versiune romînă (prescurtată): *Muzica populară maghiară și cea romînească*, trad. de C. Brăiloiu, publ. în « Muzică și Poezie », I (1936), nr. 9—10 (iulie-august), p. 18—44 și în volum (1937);

5) *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Wien, Universal Edition, 1935;

6) *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*, adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București 1937 (studiile: *Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara* (1914), *Muzica populară romînească*, articol din *Zenei Lexicon* (1931) și fragmentul din studiul de folclor comparat mai sus pomenit (vezi punctul 4);

7) *Bartók Béla válogatott zenei irásai*, összeállitotta Szöllösy András [Scrierile muzicale alese ale lui Béla Bartók, lucrare întocmită de András Szöllösy], Budapesta, Magyar Korus, 1948 (studiul *Az úgynevezett bolgár ritmus* [Așa numitul ritm bulgăresc], p. 40—44, din « Énekszó », 1938; confruntat cu traducerea din culegerea amintită a lui Diego Carpitella: *Il cosiddetto ritmo bulgaro*, p. 197 — 207);

8) *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, E.S.P.L.A., 1956 (confruntarea studiilor publicate în *Scrieri mărunte...*, lucr. cit. și] a studiului *Așa numitul ritm bulgăresc*, citat mai sus);

9) Fotocopiile culegerilor făcute de Bartók în Hunedoara și cîteva file manuscrise, păstrate în arhiva Institutului de Folclor.

Toponimia a fost verificată cu ajutorul următoarelor lucrări:

a) C. Martinovici și N. Istrati, *Dicționarul Transilvaniei, Banatului și celorlalte ținuturi alipite*, Cluj, Ardealul, 1921. (Pe copertă: 1922!)

b) Nicolae Istrate, *Indicatorul comunelor din Ardeal și Banat*, Cluj, Cartea Romînească, 1925;

c) Ion Cămărășescu, *Ghidul drumurilor din Romînia*, București, Cultura Națională, 1928;

d) *Indicatorul alfabetic al localităților din Republica Populară Romînă*, București, Editura Științifică, 1956.

Mărturisim fără înconjur că documentarea disponibilă nu este îndestulătoare. Ne-au lipsit unele publicații ale lui Bartók, care s-ar putea să cuprindă melodii romînești, cu indicarea localităților în care au fost culese, ca de pildă, *A hangszeres zene folkloreja Magyarországon* [Folclorul muzicii instrumentale în Ungaria], în « Zeneközlöny », Budapesta 1911, p. 141—148, 207—213, 309—312 și 1912, p. 601—604, conținînd cu totul 18 melodii. De asemenea, nu am avut posibilitatea să examinăm manuscrisele culegerilor încă netipărite, a căror publicare, după cum am arătat și cu alt prilej, a fost încredințată folcloristului romîn Const. Brăiloiu. Din pricina acestor lipsuri ale documentării, tabelul nostru nu reprezintă ultimul cuvînt în acest domeniu. El va putea fi întocmit într-o formă definitivă abea după ce întregul material muzical cules de Bartók ne va fi cunoscut. În forma actuală, tabelul poate încă să cuprindă unele erori. Socotim însă că el răspunde unor necesități imediate.

În dorința de a veni în ajutorul celor ce studiază activitatea lui Bartók privind folclorul romînesc și cunoscînd felul în care marele muzician a făcut pe manuscrise și în scrierile sale trimiterile la localitățile pe care le-a cercetat, am orînduit localitățile după vechile comitate ale Ardealului și Banatului. Toponimia românească este cea oficială. Am dat însă, ori de cîte ori a fost cazul și toponimia administrativă veche sau denumirea populară (ori și una și alta). După numele romînesc al fiecărei localități urmează raionul și regiunea, potrivit raionării administrativ-economice a teritoriului Republicii Populare Romîne din 1950, cu modificările din 27 septembrie 1952 și 4 ianuarie 1956; la sfîrșit se află vechea toponimie administrativă maghiară. Am crezut necesar să însemnăm, cînd a fost nevoie și felul în care Bartók a scris unele localități, folosind cîteodată ortografia maghiară. În asemenea cazuri am întrebuințat prescurtarea *Bk.* pentru Bartók.

Dorind să avem o listă cît mai completă a localităților în care Bartók a cules muzică populară romînească, am ținut seamă și de cele două tabele înfățișate în cele dinainte. Localitățile care apar în aceste tabele, dar pe care nu le-am aflat menționate în materialele cercetate, sînt însemnate: cu o steluță cele extrase din tabelul publicat de Diego Carpitella și cu două steluțe cele împrumutate tabelului publicat de Julia Szegö.

Nu am putut identifica localitatea *Lokk*, menționată în tabelul Carpitella ca făcînd parte din fostul Bihor. (Am pus de altfel semne de întrebare ori de cîte ori stăruie vreo îndoială).

Ne propunem să îmbunătățim tabelul ce urmează, pe măsura dobîndirii de date noi.

https://biblioteca-digitala.ro

ALBA DE JOS
(Alsó-Fehér)

Localitatea:	Raionul:	Regiunea:	Vechea denumire maghiară:	Observaţiuni:
Abrud *	Cîmpeni	Cluj	Abrudbánya	
Cărpiniş	Cîmpeni	Cluj	Abrudkerpenyes (sau Kerpenyes)	*Bk.* : Cherpeniş
Feneş	Alba	Hunedoara	Fenes	
Pătrîngeni (sau Pietroşani)	Alba	Hunedoara	Ompolykövesd	*Bk.* : Petroşan
Zlatna *	Alba	Hunedoara	Zalatna	

ARAD
(Arad)

Arad	Arad	Timişoara	Arad	
Micălaca	Arad	Timişoara	Mikelaka	Înglobată oraşului Arad
Mînerău	Ineu	Oradea	Monyoró	*Bk.* : Mănărău
Moneasa	Gurahonţ	Oradea	Menyháza	
Nădlac *	Pecica	Timişoara	Nagylak	
Petriş	Lipova	Timişoara	Marospetres	
Pîrneşti (sau Perneşti)	Lipova	Timişoara	Pernyefalva	*Bk.* : Perneşd
Săvîrşin	Lipova	Timişoara	Soborsin	
Socodor	Criş	Oradea	Székudvar	
Toc	Lipova	Timişoara	Tok	
Totvărădia v. Vărădia de Mureş				
Troiaş	Lipova	Timişoara	Torjás	*Bk.* : Trăiaş
Vărădia de Mureş (sau Totvărădia) **	Lipova	Timişoara	Tótvárad	

BIHOR
(Bihar)

Beiuş	Beiuş	Oradea	Belényes	
Budureasa	Beiuş	Oradea	Bondoraszó	
Bulz	Aleşd	Oradea	Csarnóháza	
Căbeşti	Beiuş	Oradea	Biharkaba	
Cărpinet	Lunca Vaşcăului	Oradea	Kerpenyéd	
Cîmp	Lunca Vaşcăului	Oradea	Vaskóhmezö	Înglobat oraşului Vaşcău
Cociuba Mare (sau Cocioba de Jos)	Salonta	Oradea	Alsókocsoba	
Corbeşti	Beiuş	Oradea	Hollószeg	*Bk.* : Corbesd
Cotiglet (sau Coticlet)	Beiuş	Oradea	Kotliget	
Cresuia	Beiuş	Oradea	Kereszély	*Bk.* : Kreszulya
Criştior	Lunca Vaşcăului	Oradea	Biharkristyor	
Delani	Beiuş	Oradea	Gyalány	*Bk.* : Delan
Drăgăneşti	Beiuş	Oradea	Dragánfalva	*Bk.* : Dragonieşd
Drăgeşti	Beiuş	Oradea	Drágcséke	
Dumbrăviţa de codru	Beiuş	Oradea	Havasdombró	

https://biblioteca-digitala.ro

Localitatea:	Raionul :	Regiunea :	Vechea denumire maghiară:	Observaţiuni:
Ginta v. şi Rohani	Beiuş	Oradea	Cyanta	*Bk.* : Ginta Rohani
Groşi	Aleşd	Oradea	Tötös	
Hotărel	Lunca Vaşcăului	Oradea	Határ	*Bk.* : Hatar
Inceşti (sau Iancesti) *	Beiuş	Oradea	Jancsófalva	
Leheceni	Lunca Vaşcăului	Oradea	Lehecsény	
Leleşti [?]	Lunca Vaşcăului	Oradea	Lelesd Lokk * [?]	*Bk.* : Leleşd
Lorău *	Aleşd	Oradea	Lóre [?]	
Luncşoara	Aleşd	Oradea	Élesdlok	
Păntăşeşti	Beiuş	Oradea	Pantocsezd [?]	
Pocioveliste	Beiuş	Oradea	Pócsafalva	*Bk.* : Pocsavelesd
Poiana	Lunca Vaşcăului	Oradea	Biharmezö	*Bk.* : Pojána
Rogoz	Beiuş	Oradea	Venterrogoz	
Rohani v. şi Ginta	Beiuş	Oradea	Cyantarohány [?]	*Bk.* : Ginta Rohani
Sălişte de Vaşcău (sau Selişte de Vaşcău)	Lunca Vaşcăului	Oradea	Vaskóhszeleste	
Sebiş (sau Şebiş)	Beiuş	Oradea	Körössebes	*Bk.* : Sebeş
Sîmbăta (sau Sîmbăşag)	Beiuş	Oradea	Szombatság	
Sînmartin de Beiuş *	Beiuş	Oradea	Belényesszentmárton	
Şoimi	Beiuş	Oradea	Sólyom	
Tăşad	Oradea	Oradea	Tasádfö	
Teleac	Beiuş	Oradea	Telek	
Ţigăneştii de Criş	Aleşd	Oradea	Czigányfalu	
Urviş de Beiuş (sau Urviş)	Beiuş	Oradea	Belényesörvényes	
Vaşcău	Lunca Vaşcăului	Oradea	Vaskóh	
		CARAŞ-SEVERIN *(Krassó-Szörény)*		
Oraviţa *	Oraviţa	Timişoara	Oravicza	
Teregova *	Caransebeş	Timişoara	Teregova	
		COJOCNA *(Kolozs)*		
Chibulcut v. Fîntîniţa				
Fîntîniţa (sau Chibulcut)	Sărmaş	Cluj	Mezököbölkút	*Bk.* : Chiubulcutul de Cîmpie-Cluj
Mînăstireni (sau Mînăşturu Unguresc)	Huedin	Cluj	Magyargyerömonostor	*Bk.* : Mănăşturul Unguresc-Cluj
		HUNEDOARA *(Hunyad)*		
Cerbăl	Hunedoara	Hunedoara	Cserbel	
Feregi (sau Fereşti)	Hunedoara	Hunedoara	Feresd	*Bk.* : Fereşd
Ghelar	Hunedoara	Hunedoara	Gyalár	

https://biblioteca-digitala.ro

Localitatea:	Raionul :	Regiunea :	Vechea denumire maghiară:	Observaţiuni:
Grădişte v. Sarmizegetuza				
Lelese	Hunedoara	Hunedoara	Lelesz	
Nucşoara	Haţeg	Hunedoara	Nuksora	
Ohaba Sibişel	Haţeg	Hunedoara	Ohábasibisel	
Păucineşti	Haţeg	Hunedoara	Paucsinesd	*Bk.* : Paucineşd
Rîu de Mori	Haţeg	Hunedoara	Malomviz	
Sarmizegetuza (sau Grădişte)	Haţeg	Hunedoara	Várhely	
Socet	Hunedoara	Hunedoara	Szocsed	

MARAMUREŞ
(Máramaros)

Bocicoiel (sau Bîşcoiul Mic)	Vişeu	Baia Mare	Kisbocskó	
Breb	Sighet	Baia Mare	Bréb	
Cuhea	Vişeu	Baia Mare	Izakonyha (sau Konyha)	
Dragomireşti	Vişeu	Baia Mare	Dragomérfalva	
Glod	Sighet	Baia Mare	Glód	
Iapa *	Sighet	Baia Mare	Kabalapatak	
Ieud	Vişeu	Baia Mare	Jód	
Năneşti	Sighet	Baia Mare	Nánfalva	
Onceşti	Sighet	Baia Mare	Váncsfalva	
Petrova (sau Pătrova)	Vişeu	Baia Mare	Petrova	
Poienile Glodului (Poienile sau Poieni)	Vişeu	Baia Mare	Sajómező	
Văleni	Sighet	Baia Mare	Mikolapatak	
Vişeu de Jos (sau Vişău de Jos)	Vişeu	Baia Mare	Alsóvisó	

MUREŞ-TURDA
(Maros-Torda)

Băla	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Bala	*Bk.* : Bala
Comori (sau Chinceş)	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Kincsesfő	*Bk.* : Chinciş
Curticap v. Poarta				
Dumbrava *	Topliţa	Reg. Aut. Maghiară	Marosliget	
Hodac	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Gőrgényhodák	
Ibăneşti	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Libánfalva	*Bk.* : Libănieşd
Idicel	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Idecspatak	
Ihod *	Tg. Mureş	Reg. Aut. Maghiară	Ehed	
Lechincioara	Sărmaş	Cluj	Kislekencze	
Miceşti	Turda	Cluj	Maroskisfalud	
Moişa	Tg. Mureş	Reg. Aut. Maghiară	Mezőmajos	

https://biblioteca-digitala.ro

Localitatea:	Raionul:	Regiunea:	Vechea denumire maghiară:	Observaţiuni:
Niraştău (sau Nireşteu) v.Ungheni				
Orşova	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Görgényorsova	
Petriş **	Topliţa	Reg. Aut. Maghiară	Maroskővesd	
Poarta (sau Curtecap ori Curticap)	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Kőrtekapu	
Rîpa de Sus (sau Vătava)	Topliţa	Reg. Aut. Maghiară	Felsörépa	
Săcalu de Pădure	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Erdőszakál	
Topliţa (sau Topliţa Romînă)	Topliţa	Reg. Aut. Maghiară	Maroshéviz	
Ungheni (sau Niraştău)	Tg. Mureş	Reg. Aut. Maghiară	Nyárádtő	*Bk.* : Niereşteu
Urisiu de Sus	Reghin	Reg. Aut. Maghiară	Felsőoroszi	
Voiniceni	Tg. Mureş	Reg. Aut. Maghiară	Mezőszabad	
		SĂTMAR *(Szatmár)*		
Comlăuşa	Oaş	Baia Mare	Ugocsakomlós	
Micula (sau Micola)	Satu Mare	Baia Mare	Mikola	
Pomi	Şomcuta Mare	Baia Mare	Remetemező	*Bk.* : Pom
Recea	Şomcuta Mare	Baia Mare	Lénárdfalva	*Bk.* : Recia
Tîrna Mare	Oaş	Baia Mare	Nagytarna	
Turţ	Oaş	Baia Mare	Turcz	
		SIBIU *(Szeben)*		
Sălişte *	Sibiu	Stalin	Szelistye	
		SOLNOC-DOBÎCA *(Szolnoc-Doboka)*		
Gherla	Gherla	Cluj	Szamosújvár	
Luna de Jos (Lona sau Lona Someşului)	Gherla	Cluj	Kendilóna	
		TIMIŞ-TORONTAL *(Temes-Torontál)*		
Alibunar			Alibunár	R. P. F. Iugoslavia
Banloc	Ciacova	Timişoara	Bánlak	
Cenad	Sînnicolau Mare	Timişoara	Csanád	*Bk.* : Cianad
Cenadu Mare *	Sînnicolau Mare	Timişoara	Nagycsanád	
Cenadu Vechi **	Sînnicolau Mare	Timişoara	Öscsanád	
Denta	Ciacova	Timişoara	Denta	
Foeni *	Ciacova	Timişoara	Fény	

https://biblioteca-digitala.ro

Localitatea:	Raionul:	Regiunea:	Vechea denumire maghiară:	Observaţiuni:
Ghilad	Ciacova	Timişoara	Gilád	
Igriş	Sînnicolau Mare	Timişoara	Egres	
Jadani (sau Jădani)	Timişoara	Timişoara	Mézőzsadány	
Jebel	Ciacova	Timişoara	Széphely	
Mănăştur (sau Mănăştiur)	Arad	Timişoara	Monostor	
Murani	Timişoara	Timişoara	Temesmurány	
Pesac *	Sînnicolau Mare	Timişoara	Pészak	
Petrovasela*			Románpetre	R. P. F. Iugoslavia: Vladimirovač
Saravale (sau Sarafola)	Sînnicolau Mare	Timişoara	Sárafalva	
Satchinez *	Timişoara	Timişoara	Temeskenéz	
Seceani	Arad	Timişoara	Temesszécsény	
Seleuş *			Keviszöllös	R.P. F. Iugoslavia: Seleuš
Sînnicolau Mare	Sînnicolau Mare	Timişoara	Nagyszentmiklós	*Bk.* : Sînmiclăuşu Mare
Tolvădia (sau Tolvadia)	Ciacova	Timişoara	Tolvád	
Toracul Mic *			Kistorák	R.P.F.Jugoslavia: Mali Torak
Vălcani (sau Valcani)	Sînnicolau Mare	Timişoara	Valkány	
Vinga *	Arad	Timişoara	Vinga	
	TURDA - ARIEŞ *(Torda-Aranyos)*			
Albac	Cîmpeni	Cluj	Fehérvölgy	*Bk.* : Albák
Avram Iancu (sau Vidra de Sus)	Cîmpeni	Cluj	Felsövidra	
Bistra	Cîmpeni	Cluj	Bisztra	
Coc v. Ţigăreni				
Hidiş v. Podeni				
Neagra*	Cîmpeni	Cluj	Feketevölgy	
Podeni (sau Hidiş) *	Turda	Cluj	Székelyhidas	
Tritenii de Jos (sau Tritul de Jos)	Turda	Cluj	Alsódetrehem	
Ţigăreni (sau Coc)	Luduş	Cluj	Mezökok	*Bk.* : Coc şi Cook
Vidra (sau Vidra de Mijloc)	Cîmpeni	Cluj	Kőzépvidra	
Vidra (sau Vidra de Jos) *	Cîmpeni	Cluj	Alsóvidra	
Vidra de Sus v. Avram Iancu				

О МЕСТНОСТЯХ, ГДЕ БЕЛА БАРТОК СОБИРАЛ РУМЫНСКУЮ НАРОДНУЮ МУЗЫКУ

Из известных нам работ, посвященных Бела Бартоку и его фольклорной деятельности, две содержат указатели местностей, где он собирал народную музыку: Béla Bartók *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella, Torino 1955 и Szegő Julia *Bartók Béla a népdalkutato* [Бела Барток-фольклорист] Bukarest, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

Оба указателя содержат, однако, довольно много ошибок и пропусков. Это побудило нас опубликовать данный указатель.

Определение местностей было произведено на основе главных фольклорных сборников и очерков Бартока, охватывающих румынские народные мелодии, а также с помощью некоторых рукописей. В предпосланном указателю румынском тексте даются необходимые библиографические данные (стр. 172—173); то же самое было сделано и для публикаций, с помощью которых была проверена и дополнена топонимика (стр. 173).

Из-за недостаточной документации, данный указатель не является исчерпывающим. В окончательной форме он сможет быть составлен только тогда, когда нам будет знаком весь собранный Бартоком материал. В его нынешней форме указатель может удовлетворить только некоторым срочным нуждам.

Учитывая метод, которым Барток отмечал на своих рукописях и работах обследованные им местности, мы распределили эти местности по старым трансильванским княжествам и дали им названия как по румынски, так и по венгерски (в подзаголовках). Первый столбец содержит нынешнюю официальную топонимику, дополненную, по мере необходимости, старыми румынскими административными или народными названиями (иногда обоими). Во втором столбце обозначен район, а в третьем административная область, где находится указанная местность. В четвертом столбце указано старое венгерское административное название, а последний столбец служит для примечаний: если речь идет о зарубеженых местностях, то в какой стране они находятся, а в двух случаях указывается, что местности вошли в административное подразделение городов, к которым они прилегают (село Микалка вошло в город Арад, а село Кымп — в Вашкэу). Тут же каждый раз, когда это нужно, воспроизводится бартокское написание некоторых названий, когда он иногда прибегал для этой цели к венгерской орфографии. В таких случаях для имени Бартока употребляется сокращенная форма *Bk*. Местности, отмеченные заведочками, не найдены в исследованных материалах. Названия, отмеченные одной звездочкой, были заимствованы из указателя, опубликованного Диего Карпителла, а отмеченные двумя звездочками — из указателя, помещенного в упомянутой выше работе Юлии Сэге. Эти названия даются с оговоркой, ибо они не смогли еще быть проверены на конкретных фольклорных материалах.

Оказалось невозможным идентифицировать местность Локк, которая в указателе Карпителла входит в бывший уезд Бихор. Впрочем, всякий раз, когда возникало сомнение, были поставлены вопросительные знаки.

LOCALITIES WHERE BÉLA BARTÓK COLLECTED ROUMANIAN FOLK-TUNES

Two of the works dedicated to Béla Bartók and his folkloristic activity include lists of the localities where the folk-tunes have been collected by him: Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella, Torino 1955 and Szegö Julia, *Bartók Béla a nepdalkutato* (Béla Bartók the folklorist), Bucharest 1956. As both lists contain a number of errors and omissions the author of this article has considered it necessary to publish the present list.

The localities have been identified by investigating the folklore collections and studies published by Béla Bartók's and a few manuscripts refering to Roumanian folk tunes. In the Roumanian text of the present list, bibliographical data have been given in this respect (page 172—173) together with information on the publications utilized in checking and completing the toponymy (page 173).

Owing to insufficient documentation, the above mentioned list fails to exhaust the matter. A final text can only be drawn up when the entire material collected by Bartók is investigated. As it appears to-day, it can however serve to meet the immediate needs of researchers.

The investigated localities mentioned in Bartók's manuscripts and writings, have been listed reproducing the names of the former counties of Transylvania with their denomination both in Roumanian and the Hungarian in the subtitles. — The first column indicates the present-day oficial toponymy, completed — whenever necessary — with the former Roumanian administrative denomination or with its popular name (sometimes both). The second column indicates

https://biblioteca-digitala.ro

the district, and the third the administrative region to which the respective locality pertains. The fourth column gives the ancient administrative Hungarian denomination. The last column contains various remarks such as: the country in which the foreign localities are situated; and in two circumstances the mention that the localities have been administratively included in the neighbouring cities (the village of Micălaca has been incorporated in the city of Arad and the village of Cîmp in the City of Vaşcău). This last column likewise points out — when necessary — Bartók's spelling of the name of some localities, using the Hungarian orthography. (In these cases the name of Bartók is replaced by the letters *Bk.*). The localities marked with asterisks have not been found in the material investigated by the author. Those marked with one asterisk have been taken from the list published by Prof. Diego Carpitella, and the ones marked with two asterisks have been reproduced from the list published in the mentioned work of Julia Szegö. These localities must be accepted with all reserve, as they have not been checked as yet with the present available folkloristic material.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICĂ

TIBERIU BREDICEANU OCTOGENAR

C. ZAMFIR

În ziua de 2 aprilie 1957 s-au împlinit 80 de ani de la naşterea muzicianului şi folcloristului Tiberiu Brediceanu, una din personalităţile culturale şi artistice reprezentative ale patriei noastre.

Născut la Lugoj, Tiberiu Brediceanu primeşte, pe lîngă educaţia muzicală clasică de la mama sa, care era o bună pianistă, şi o educaţie aleasă în spiritul dezvoltării sentimentelor patriotice şi a dragostei faţă de popor. În casa părintească el are climatul şi condiţiile prielnice pentru a-şi îndrepta atenţia cu toată stăruinţa asupra muzicii populare. La aceasta contribuie şi profesorii săi, în special Iacob Mureşanu, cunoscutul nostru muzician clasic, conştient de valoarea cîntecului popular.

Încă de la vîrsta de 14 ani, Tiberiu Brediceanu începe să culeagă muzică populară. Trei melodii de joc i le publică Iacob Mureşanu în revista sa « Muza romînă » Nr. 1 din anul 1894, apoi în nr. 8 din acelaşi an apare şi cîntecul « Bagă Doamne luna-n nori » atît de cunoscut nouă azi şi totuşi atît de frumos încă. Seria culegerilor de folclor începe în anul 1901 cu repertoriul bogat al vestitului lăutar romîn lugojan Nica Iancu Iancovici care pe atunci împlinea vîrsta de 80 de ani. Stabilindu-se apoi la Sibiu, culege din împrejurimi, din «Mărginime», un număr de 250 de piese.

Din însărcinarea Academiei romîne din Bucureşti, culege în anul 1910, între 13 şi 25 noembrie, cu fonograful, 190 melodii populare din Maramureş, cutreerînd împreună cu preotul I. Bîrlea 18 comune ale acestui ţinut. Din această culegere 20 de melodii au fost prelucrate şi publicate, iar restul de 170 au apărut de curînd la Editura de Stat pentru literatură şi artă, sub îngrijirea Institutului de Folcor.

În toamna anilor 1921, 1922, 1923, şi 1925, culege 810 melodii populare din 82 comune bănăţene, în care se găsesc primele 4 variante melodice ale baladei Miorița culese la noi. Autorul culegerii, premiat fiind, preferă ca suma prevăzută pentru premiere să fie împărţită celorlalţi culegători de muzică populară care s-au prezentat la concurs, cu menţiunea de a alege şi publica din toate manuscrisele prezentate cîte un mănunchiu de melodii. Această atitudine de înalt nivel şi apreciere a muncii culegătorilor de muzică populară înscrie una din frumoasele iniţiative ale lui Tiberiu Brediceanu de a încuraja culegerea cîntecelor populare de pe întreg cuprinsul ţării. Cele 810 melodii populare din Banat, împreună cu cilindrii înregistraţi, au fost cedate în anul 1949 Institutului de Folclor din Bucureşti.

Intre anii 1927 şi 1941 face culegeri în diferite regiuni ale ţării, dar nu transcrie din melodiile înregistrate decît cele cari îi servesc ca prelucrări de doine, cîntece şi jocuri, ori sînt folosite în lucrările sale scenice.

În cei 50 de ani de activitate folclorică, maestrul Tiberiu Brediceanu culege 2065 de melodii populare. Folclorul îi deschide calea din ce în ce mai sigură a prelucrărilor muzicale, aşa cum îndemna cu atîta stăruinţă Iacob Mureşanu pe toţi elevii şi cititorii revistei muzicale « Muza romînă ». Cultivarea folclorului permite lui T. Brediceanu formarea unui stil muzical propriu în spiritul muzicii populare romîneşti ce se degaja mai ales din lucrările sale scenice, dar şi din acompaniamentul instrumental vaporos şi suav al prelucrărilor sale. Începînd din anul 1905 editează pe cont propriu 10 caete cu « Doine, cîntece şi balade romîneşti » conţinînd 80 de piese pentru voce şi pian. Din acestea 44 de piese au fost publicate în volum separat în anul 1954 de Editura de Stat pentru literatură şi artă, împreună cu cîte 3 arii din Icoane de la ţară: La şezătoare şi La seceriş. Tot în editura proprie, începînd cu anul 1905, publică 64 de jocuri romîneşti pentru pian în 8 caete şi un caet cu 18 colinde pentru voce şi pian solo (ad libitum). Colindele au fost prelucrate şi pentru cvartet vocal cu pian şi pentru cor mixt a capella, dar au rămas nepublicate.

https://biblioteca-digitala.ro

Editura de Stat pentru literatură şi artă i-a mai publicat în anul 1953 «6 doine şi cîntece» pentru cvartet vocal şi pian, apoi în 1956 «Mioriţa» 6 teme ale acestei balade pentru cvartet vocal şi pian.

Din lucrările sale mai mari citãm: Patru dansuri (Hora, Pe loc, Abrudeana şi Brîul) pentru orchestră simfonică; două suite pentru vioară şi pian; apoi scenele lirice muzicale din viaţa poporului romîn:

1) Poemul muzical etnografic «Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş în port, joc şi cîntec» compus pe teme populare prelucrate, afară de preludii şi hora care sînt compoziţii originale. Această lucrare a fost reprezentată pentru prima dată la Sibiu în anul 1905. Mai tîrziu completînd-o cu muzică populară din toate ţinuturile romîneşti este reprezentată la Bucureşti în anul 1929 cu titlul «Romînia în port, joc şi cîntec». Preludiul şi hora acestei lucrări au fost publicate în editura proprie.

2) «La şezătoare» icoană de la ţară într-un act, text de Sandu-Aldea şi Ion Borcia. S-a reprezentat pentru prima oară în anul 1908 de către Reuniunea romînă de muzică din Sibiu. A apărut întîi în editura proprie în anul 1912, apoi în editura Asociaţiunii pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn în anul 1940.

3) «Seara mare», scene lirice din ajunul Crăciunului în 3 acte, text şi muzică de Tiberiu Brediceanu, cu o parte din versuri de Adrian Maniu. S-a reprezentat pentru prima oară la Opera Romînă din Cluj în anul 1924. Lucrarea a rămas nepublicată.

4) «Inviere» pantomimă în 4 tablouri; scenariu de Lucian Blaga după balada populară Vochiţa. Lucrarea a fost terminată în anul 1932 dar nu s-a reprezentat niciodată şi nici nu s-a publicat.

5) «La seceriş», icoană de la ţară într-un act; text şi muzică de Tiberiu Brediceanu. S-a reprezentat pentru prima dată la Blaj în anul 1936 de către Opera romînă din Cluj. A fost publicată în editura Asociaţiunei pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn, în anul 1942.

În toate aceste scene lirice muzicale autorul a căutat să pună în valoare cîntece populare din cele mai reprezentative şi să dezvolte stilul muzical de proprie inspiraţie, care se concretizează în piese ca «Hora în do diez minor» apărută în anul 1911 ca adaus muzical la revista «Luceafărul» din Sibiu, ori «Hora în re bemol major» apărută în editură proprie, apoi: «Corul ţăranilor» Horă în $\left(\frac{6}{8}\right)$ din «Seara Mare» actul I, «Hora în sol diez minor», terminată în la bemol major din «Inviere», Hora în fa diez minor din «La seceriş», precum şi în diferite amplificări de teme folclorice ca: Doina lui Sorin din «La şezătoare», corul Reîntoarcerea secerătorilor din «La seceriş», revărsatul zorilor din «Seara mare»; apoi în formele de recitativ, arie, duete, terţete, coruri, serenade etc. ce le găsim de pildă în «Seara mare». Toate acestea demonstrează străduinţa autorului de a le imprima o intonaţie specifică muzicii noastre populare.

Lucrările lui Tiberiu Brediceanu s-au bucurat şi se bucură de mare popularitate atît la noi în ţară cît şi în străinătate.

Pe teren muzicologic activitatea lui Tiberiu Brediceanu ne dă o serie de conferinţe, cuvîntări şi studii din care citãm: 1) «Nică» vestitul lăutar din Lugoj — conferinţă ţinută la Sebeş-Alba în anul 1903; 2) Adause muzicale, redactate şi publicate împreună cu compozitorul G. Şerban în revista «Luceafărul» din Sibiu 1910—1911; 3) Chestiunea teatrului nostru şi Societatea pentru fond de teatru romîn — broşură publicată în anul 1914 la Braşov; 4) Cuvîntare ţinută la deschiderea Conservatorului de Muzică şi Artă dramatică, publicată în ziarul Patria, Cluj, 1920; 5) Cuvîntare ţinută la inaugurarea Operei romîne din Cluj, publicată în ziarul «Patria» — Cluj 1920; 6) Cuvîntarea ţinută la jubileul de 40 de ani, de activitate muzicală a maestrului George Dima, publicată în broşură la anul 1922; 7) «Muzica în Transilvania», articol publicat în lucrarea «Muzica romînească de azi» de sub îngrijirea profesorului Petre Niţulescu, Bucureşti 1939; 8) «Motivul muzical în creaţia populară», conferinţă ţinută în cadrul universităţii libere din Bucureşti, 1927; 9) «Historique et état actuel des recherches sur la musique populaire roumaine», comunicare făcută la Congresul Artelor populare din Praga, 1928, publicat în volumul «Arts populaires», tome II, Edition Duchartre, Paris, 15 rue Ernest Greson; 10) «Muzica din Banat şi compozitorul Ion Vidu», conferinţă ţinută la radio-Bucureşti 1932, publicată în revista «Armonia» din Botoşani; 11) «Ciprian Porumbescu», cîteva date cu privire la legăturile sale cu Banatul şi Ardealul, articol publicat în Gazeta Transilvaniei, Braşov 1933; 12) Gavril Muzicescu la Lugoj» — o amintire, articol publicat în volumul omagial al societăţii corale «G. Muzicescu», Bucureşti 1934; 13) «Profesorul Iacob Mureşanu» — amintiri, articol publicat în revista «Cultura creştină, Blaj 1937; 14) «Histoire de la musique roumaine en Transylvanie», studiu apărut în «La Transylvanie», lucrare publicată de Institutul de Istorie naţională din Cluj, Editura Academiei romîne, Bucureşti 1938; 15) «Problema teatrului şi a muzicii în Braşov», comunicare făcută la Asociaţia «Astra»,

https://biblioteca-digitala.ro

Braşov 1940, publicată şi în Gazeta Transilvaniei ; 16) « Romana », epoca şi istoricul acestui dans, articol publicat în Gazeta Transilvaniei — Braşov 1941 No. 25, 30, 31 şi 32.

Studiile juridice pe care le-a făcut în Budapesta, Bratislava, Viena, Roma şi Cluj, unde a obţinut diploma de doctor în drept, i-au înlesnit să ocupe diferite însărcinări oficiale. În calitate de director al artelor pentru Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş în Consiliul dirigent a organizat şi condus în anul 1919 primul turneu al Teatrului Naţional din Bucureşti în aceste părţi ale ţării. Mai tîrziu conducător al resortului ocrotirii sociale şi artelor de pe lîngă Consiliul dirigent, la iniţiativa şi cu concursul său s-au înfiinţat Teatrul Naţional, Conservatorul de muzică şi artă dramatică şi Opera romînă din Cluj, care a fost prima operă de Stat în ţara noastră, inaugurată la 25 Mai 1920. Tiberiu Brediceanu a mai fost preşedinte al Comisiunii pentru culegerea şi publicarea de folclor muzical de la Ministerul Cultelor şi Artelor din Bucureşti, preşedinte al Conservatorului de muzică « Astra » din Braşov în anul 1928, preşedinte de onoare al Asociaţiilor corurilor şi fanfarelor romîneşti din Banat, membru corespondent la « Société française de Musicologie » din Paris, membru corespondent al Academiei romîne din Bucureşti şi director al Operei romîne din Bucureşti.

Pentru prodigioasa sa activitate pe tărîmul muzicii romîneşti, Tiberiu Brediceanu a fost distins în anul 1927 cu premiul naţional pentru muzică; în anul 1952 i s-a decernat titlul de maestru emerit al artei din R.P.R. iar în anul 1956 a fost decorat cu Ordinul muncii cl. I.

Acum cînd împlineşte 80 de ani, aruncînd o privire retrospectivă asupra vieţii şi activităţii lui plină de frumoase realizări, Tiberiu Brediceanu ne apare în perspectiva timpului ca o puternică personalitate ce a jucat un rol însemnat în promovarea şi dezvoltarea culturii muzicale romîneşti. El leagă firul tradiţional al muzicii noastre clasice, de la care s-a adăpat ca student, cu frumoasele realizări muzicale romîneşti din vremea noastră, care fiind axate pe cîntecul popular, i se deschid perspective din ce în ce mai bogate de dezvoltare în viitor. Într-o vreme cînd cosmopolitismul îşi făcea drum în cultura noastră muzicală, Tiberiu Brediceanu, credincios convins al artei muzicale populare a stăruit ca creaţia muzicală romînească să se bazeze şi să izvorască din cîntecul poporului nostru. Cît de adevărată şi ce baze solide a avut această credinţă a lui, ne-o dovedeşte muzica romînească de azi şi de mîine.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORISTICA MUZICALĂ ÎN CEHOSLOVACIA

JIŘI VYSLOUŽIL

profesor la Academia de muzică din Brno.

Datorită interesului crescînd pentru cîntecul popular şi muzica populară, folcloristica muzicală ajunge alături de istoria muzicii şi estetica muzicală, una dintre disciplinele ştiinţifice muzicologice cele mai importante. De acest fapt îşi dau foarte bine seama muzicologii şi cetăţenii acelor popoare care au o bogată muzică populară şi a căror muzică populară participă în chip esenţial la crearea culturii muzicale naţionale.

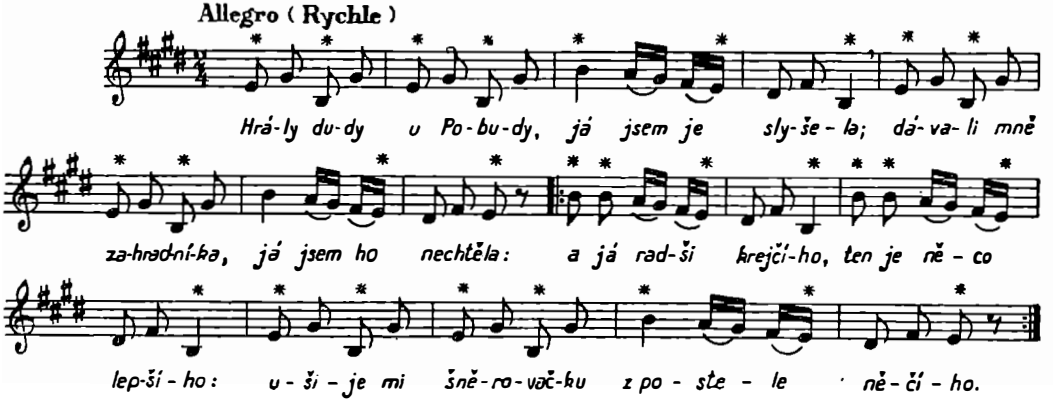
În acest domeniu, şi noi în Cehoslovacia avem un rodnic cîmp de activitate. Ne putem lăuda cu compozitori naţionali clasici de renume mondial ca Bedřich Smetana, Antonín Dvořák şi Leoš Janáček, despre a căror legătură strînsă cu cîntecul popular vorbeşte minunat însăşi creaţia lor. Avem o bogată şi mai cu seamă variată cultură muzicală populară care în dezvoltarea şi în stilurile ei este atît de deosebită încît nici nu-ţi vine să crezi că purtătorii ei sînt fiii aceluiaşi popor.

Folclorul muzical al părţilor apusene din Cehoslovacia, a Cehiei, împreună cu regiunile de graniţă aferente din Moravia, cu munţii Ceho-Moravi, reprezintă în dezvoltarea istorică, stratul cel mai nou al culturii noastre muzicale populare. Cea mai mare parte a muzicii populare a acestei regiuni o formează cîntecele de joc şi cîntecele lirice, a căror structură muzicală este ferm ancorată în muzica instrumentală care, pe de-o parte, este de origină populară (tipica « muzică cehă de ţară » interpretată de cimpoaie şi viori), pe de altă parte de origină cultă (muzică preclasică şi clasică interpretată la instrumente de coarde).

Tipurile mai vechi ale cîntecelor cehe păstrate pînă azi în unele ţinuturi (Chodsko şi Cehia de sud) se bazează ca gamă şi tonalitate, în mare majoritate pe cimpoiul ceh cu sunetele principale pe prima treaptă(mi[1]), pe treapta a cincia (si[1]), pe cvarta inferioară (si) şi pe sunetul fundamental al bîzoiului (mi).

1

Din ţinutul Beroun



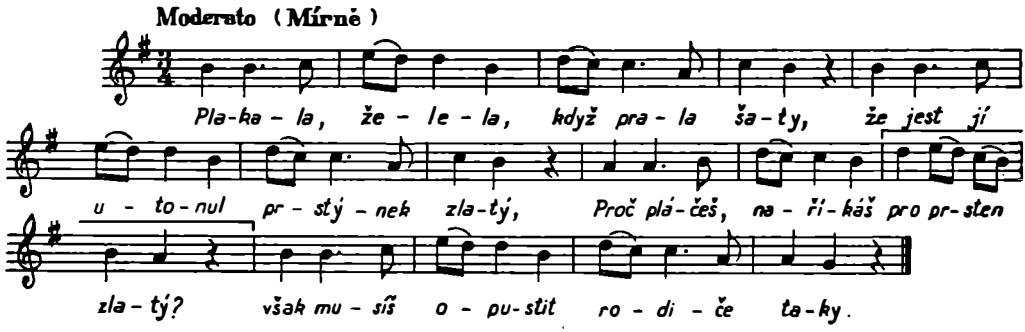
[1] Dăm traducerea neversificată a cîntecelor cehe, păstrînd cît mai exact imaginile şi forma lor.

Au cîntat cimpoaiele la Pobuda, eu le-am auzit — Eu vreau mai degrabă un croitor
Mi-au menit un grădinar, eu nu l-am vrut — Căci îmi va face o cingătoare din macatul culva.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodic, ele preferă legato-urile tipic instrumentale şi perioadele regulate de opt timpi. Aceste caracteristici apar şi mai evidente la cîntecele de origine mai nouă (din sec. XVIII şi XIX), răspîndite în întreaga Cehie şi avînd toate caracterele muzicii clasice:

Din ţinutul Klatov şi Hradec



Milejši rodiče, nežly my oba;
matička chovala, já byla roba.
Postýlku stlávala, dala mě nosit;
musíte mládenci matičku prosit

Než bych já matičku za tebe prosil
raděj bych po straně šavilíčku nosil.
Šavlíčku po straně, ta moje žena;
ona mě ubrání až bude třeba

Trubači troubili, muzika hrála;
můj milej odcházel, ja ještě spala.
Kdybys byl upřimnej, byl bys mě zbudil,
slovíčko, nebo dvě ke mně promluvil. [2]

Un strat mai vechi şi artistic mult mai independent al culturii noastre muzicale populare îl prezintă cîntecele populare din Moravia şi Silezia. Poporul acestor ţinuturi a izbutit să împreune, cu o minunată desăvîrşire, elementele înaintate ale muzicii europene cu elementele puternic expresive şi cu un deosebit conţinut de idei ale muzicii de origine populară. De aceea, bogăţia de genuri şi principiile structurale ale cîntecelor populare din Moravia şi Silezia sînt mult mai variate şi cu caractere proprii. Întîlnim aici toate tipurile cîntecelor de ceremonial (ceremonialuri comemorative şi obiceiuri de familie), o categorie specială de cîntece lirice, care păstrează urmele mediului în care au apărut şi în care s-au cîntat (cîntecele prelungi din munte şi cîmpie), numeroase cîntece de joc, cîntece şi dansuri haiduceşti, cîntece istorice soldăţeşti, vechi balade, etc. pe care le întîlnim foarte rar în Cehia. Şi din punct de vedere muzical, aceste cîntece prezintă o lume aparte.

În general, putem vorbi de două tipuri de cîntece: «prelungi» (parlando rubato) şi de joc:

Din Velka, Slovacia Moravă

Vrš plakala,
stoja u chodníčka,

až sa červenały
šohajovi líčka,

[2] *Plîngea şi se jelea cînd îşi spăla rufele*
că i s-a scufundat în apă inelul de aur.
De ce plîngi, de ce-ţi jeleşti inelul de aur?
Doar trebuie să-ţi părăseşti şi părinţii.
Părinţii îmi sînt mai dragi decît noi amîndoi,
Mama m-a crescut decînd am fost mică,
Mi-a aşternut patul şi m-a purtat pe braţe.
Tineri, trebuie să mă cereţi de la mama.

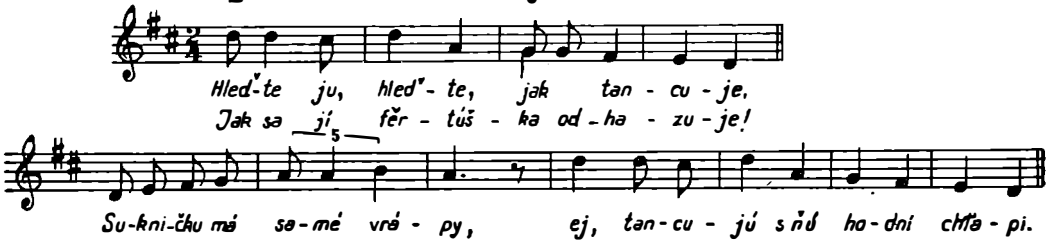
Decît să te cer eu de la mama ta
Mai bine aş purta sabia la cingătoare,
Sabia la cingătoare, ea este soţia mea.
Ea mă va apăra cînd va fi nevoie.
Trompeţii au sunat, muzica a cîntat:
iubitul meu a plecat pe cînd eu încă dormeam.
Dacă ar fi fost mai sincer, m-ar fi trezit,
şi mi-ar fi spus o vorbă sau două.

https://biblioteca-digitala.ro

Vrš plakała *až se červeňały*
stoja u drvářně, *Brněnské kasárně*[3]

Din Velka, Slovacia Moravă

Allegro moderato (Mírne rychle)



Ej, kordulku má samé gombličky, *strevličky má ze psí kože,*
aby dávala chlapcom hubičky, *aj, jak tancuje, miłý Bože.*[4]

Din Velka, Slovacia Moravă

Ritm liber în partea de cîntec, apoi tot mai accelerat în partea de joc.

(Volně rytmicky, předspěv hudba stupňovanou rychlostí při tanci)

[3] *Sus la Velka* *Plingea amar* *Plingea amar*
calea-i podobită *stînd pe marginea drumului* *stînd la dirvarna*
unde a pierdut *pînă s-a înroşit* *pînă s-au înroşit*
dragostea feciorului? *faţa feciorului* *căzărmile din Brno.*

Cîntec prelung de recrutare cîntat de flăcăi cînd trec pe uliţele largi ale satelor slovace.

[4] *Uitaţi-vă la ea cum joacă* *Ei, şi pieptarul numai bumbi*
cum îi flutură şorţul *şi dă gură la feciori.*
Are fusta numai flori, *Ghetele le are din piele de ciine*
joacă cu ea mulţi feciori. *şi joacă, dă doamne bine.*

Dans de perechi de învîrtit, «ţărănească», răspîndit în numeroase variante şi cu schimbări esenţiale în întreaga Slovacie Moravă. Dansul se caracterizează prin cîntarea liberă a părţii ce premerge dansarea propriu zisă şi prin acompaniament regulat şi foarte ritmic al instrumentiştilor din taraful cu următoarea formaţie: vioară I, contra şi contrabas. Contraşul şi contrabasistul ţin ritmul de $^2/_4$

https://biblioteca-digitala.ro

Štyri koze, pátý cap,
kdo vyskočí, to je chlap
a já by sem vyskočil
ale sem sa zatočil

Hoj, cic, koza, kozina,
daj nám syra, gazdina;
jak nám syra nedodáš,
slabých chlapců vychováš[5].

Aceste melodii au mare varietate ritmică, de construcţie armonică şi melodică, cu multă expresivitate şi cu mare inventivitate compoziţională.

Ultimul exemplu arată una din cauzele varietăţii şi caracterelor specifice ale cîntecelor populare morave şi sileziene: contactul nemijlocit cu culturile populare ale popoarelor şi naţionalităţilor est-europeene, realizat nu numai prin aşezarea geografică a Moraviei şi a Sileziei (vecinătate imediată cu Polonia, Slovacia şi Ungaria) ci prin imigrări şi colonizări; în părţile muntoase ale Carpaţilor din Moravia şi Silezia prin aşa numita colonizare valahă (căreia probabil că îi datorăm răspîndirea la noi a Odzemokului) iar în colţul de sud al cîmpiei morave, în Slovácko, aşezărilor croate care datează încă din secolul XV şi XVI şi poate chiar de mai înainte.

În comparaţie cu cîntecul popular ceh, Moravia şi Silezia au păstrat o cultură muzicală populară independentă şi deosebit de caracteristică[6]. Ea se manifestă prin aceea că pe un teritoriu nu prea întins şi nu prea populat găsim pînă astăzi cîteva regiuni etnografice bine deosebite, ca: Horácko în vecinătatea Cehiei, Podhorácko, Haná, apoi Slovácko, Valašsko, Lašsko, Těšínsko, şi Opavsko. Această situaţie se datoreşte desigur condiţiilor naturale din Moravia şi Silezia care au numeroase culmi de dealuri, despărţite de văi, rîuri şi cîmpii, dar în primul rînd condiţiilor istorice şi economice complexe din această ţară care au făcut ca poporul de aici să rămînă mult timp în forme de viaţă feudale îngrădite şi care au pregătit terenul pentru apariţia unor cîntece atît de variate, fapt pe care nu-l întîlnim în Cehia mult mai înaintată din toate punctele de vedere, unde şi cîntecul are un caracter etnografic mult mai unitar[7].

Toate acestea fac ca cultura populară cehă, care cuprinde cîntecele populare din Cehia, Moravia şi Silezia, să fie foarte interesantă, variată dar şi complexă.

De aceea, de sigur nu este şi nu a fost atît de simplu să cunoaştem această bogăţie de cîntece, să cuprindem constatările făcute într-un sistem ştiinţific şi să facem muzica populară cehă

---

[5] *Hai, hop, flăcăi, fecioreasca.* *Patru capre şi al cincilea ţap* *Hai ţa, căpriţă, ţa,*
Cine se duce să mine caprele? *cine sare e fecior;* *găzdoale dă-ne brînză;*
Eu aş fi mînat caprele *şi eu aş fi sărit* *dacă nu ne dai brînză*
Dar mi-a fost frică de lupi *dar m-am prăvălit.* *vom creşte flăcăi slăbănogi.*

Dansul bărbătesc haiducesc « Odzemek » — Fecioresc — este răspîndit pe întreg arcul carpatic, în Moravia, Silezia (aici sub numele de Ondraš), în Slovacia şi Polonia. Notaţia culegătorului M. Zeman; voce, vioară I, contra şi contrabas.

[6] Aceleaşi caractere le are şi Slovacia, acea regiune din Cehoslovacia care păstrează în dezvoltarea istorică, cîntecele cele mai vechi şi artistic cele mai originale. Cîntecele ei sînt determinate de străvechea cultură rurală şi păstorească din regiunile muntoase ale Tatrei mari şi Tatrei mici şi din Dětva şi de cultură agricolă din cîmpia de sud, apus şi răsărit. Şi aici ca şi în Moravia şi Silezia, găsim în esenţă două tipuri de cîntece (cîntece prelungi şi cîntece de dans). Doar ritmul, melodia şi armonia sînt mai lapidare şi se poate spune mai primitive, ceea ce dă cîntecelor slovace un caracter mai specific.

[7] De aceea, a fost cu putinţă ca în anii 30 ai secolului trecut să apară aici dansul naţional Polka, care derivă din tradiţia populară cehă şi care a cuprins dintr-o dată întreaga Cehie. Ceva asemănător nu ar fi fost cu putinţă în Moravia şi Silezia.

https://biblioteca-digitala.ro

accesibilă prin publicații în așa fel încît ea să se prezinte în fața noastră în toată varietatea și autenticitatea ei artistică și să se integreze astfel deplin în dezvoltarea culturii naționale generale. Procesul acesta durează și astăzi dar el a fost început de intelectualii cehi și slovaci ai renașterii noastre naționale încă de la începutul secolului al XIX-lea. Poeții au fost cei dintîi care au recunoscut forța de idei și caracterele artistice specifice ale cîntecelor populare. După convingerea lor, cîntecele populare trebuiau să servească ca model și izvor de inspirație pentru poezie. De aceea, în creațiile lor, ei nu numai că au imitat cîntecele populare ci le-au studiat cu aviditate, le-au notat și le-au publicat[8].

Doi dintre poeții noștri au depus in folcloristica cehă și slovacă o muncă de temelie și de deosebită importanță și de aceea merită ca numele lor să fie citate în fruntea marii serii de culegători ai cîntecelor populare cehe și slovace. Unul dintre ei a fost poetul ceh *Frant. Ladislau Čelakovský* (1799-1852) care a publicat la Praga în anii 1822-1827 un mare volum de *Slovanské národní písně* (Cîntece naționale slave), cuprinzînd alături de cîntecele tuturor popoarelor slave și un mare număr de cîntece cehe, morave, sileziene și slovace. Un material și mai bogat decît cel cuprins în colecția lui Čelakovský aduce marea operă a poetului slovac *Jan Kollár* (1793-1852) *Národné spievansky* (Cîntece naționale) publicată în două volume la Buda în anii 1834-1835. Pentru muzicieni, din nenorocire aceste două colecții care se ocupă numai de poezie, au o valoare mai redusă, cu toate că îi suntem recunoscători lui Frant. Ladislav Čelakovský pentru faptul că alături de texte a publicat și 18 melodii și lui Jan Kollár pentru că a caracterizat atît de frumos latura melodică a cîntecelor slovace și a îndemnat pe compozitori să se ocupe de muzica populară și să se inspire artistic din ea.

Este interesant faptul că nici culegerile cehe următoare care aduc melodii de cîntece populare, nu sînt făcute de muzicieni. Este adevărat că la acțiunea de mari proporții pentru culegerea cîntecelor populare din Cehia și Moravia pe care au întreprins-o în 1819 organele de stat, aproape în toate regiunile, au luat parte și învățătorii și profesorii de la țară — muzicieni, dar amîndouă culegerile care pînă azi formează baza colecțiilor noastre de cîntece populare au fost publicate de oameni a căror ocupație principală nu era muzica [9]. Cîntecele cehe au fost publicate de marele nostru poet național și istoric *Karel Jaromír Erben* (1811-1870), iar cele morave de preotul patriot *František Sušil* (1804-1868).

Colecția lui Erben *Prostonárodní písně a říkadla* (Cîntece și zicători populare), Praga 1862-1864, cuprinde 2583 de texte și 811 melodii. Colecția lui Sušil *Moravské národní písně* (Cîntece naționale morave), Brno 1860, cuprinde 2091 melodii și 2256 texte. Cele două colecții epuizează repertoriul de bază al cîntecelor populare din Cehia, Moravia și Silezia, nu numai în ce privește prezența regiunilor bogate în cîntec ci și prin prezența diferitelor genuri de cîntece populare [10].

Astăzi putem spune că melodiile și textele multor genuri de cîntece și mai cu seamă a cîntecelor de ceremonial (de nuntă, de seceriș, colinde profane, etc.) a baladelor și a dansurilor au fost notate într-adevăr în ultima clipă. Acest lucru este valabil mai cu seamă pentru colecția lui Erben, în care găsim cîntece pe care la culegătorii ulteriori nu le întîlnim decît excepțional. Dezvoltarea socială rapidă din Cehia a eliminat încetul cu încetul vechile cîntece și le-a înlocuit cu cîntece mai noi, mai puțin originale[11].

Oarecum alta era situația în Moravia și Silezia. Recolta bogată a lui Sušil nu a epuizat toată bogăția pe care a creat-o și a păstrat-o în cursul secolelor poporul de aici. Dimpotrivă, marile succese ale culegerilor lui Sušil au fost în anii de mai tîrziu un imbold pentru alți culegători, mai cu seamă din rîndul învățătorilor, care trăiau în satele morave și care în viața lor și în contactul lor zilnic cu poporul, s-au putut convinge că multe cîntece nu au fost notate de Sušil. În felul acesta, s-au născut pe rînd noi colecții, la început sub formă de complectări la colecția lui Sušil iar mai tîrziu cu totul noi și cuprinzătoare, colecții care datorită cuprinderii lor, pot fi socotite de sine stătătoare [12].

---

[8] Și compozitorii cehi din perioada renașterii au încercat același lucru cînd au crezut că imitînd cîntecele populare creiază muzică națională. Marii compozitori cehi și în deosebi Bedřich Smetana, au arătat că la crearea muzicii naționale nu se poate ajunge prin imitarea cîntecelor populare ci numai prin dezvoltarea creatoare a spiritului cîntecelor populare.

[9] Majoritatea materialului cules în cadrul acestei acțiuni a rămas în manuscris. Doar cîntecele din Cehia au fost publicate fără competență de specialist, de Jan Ritter din Rittersberg, sub titlul « České národní písně » [Cîntece naționale cehe] Praga, 1825.

[10] Natural că nu toate regiunile sînt reprezentate în aceste colecții în egală măsură. Locurile albe au fost completate ulterior de continuatorii operei lui Erben și Sušil.

[11] Acest lucru apare convingător în colecțiile ulterioare de cîntece cehe Čeněk Holas, « České národní písně a tance ». [Cîntece și dansuri naționale cehe] 5 volume, Praga 1908—1910, și J. Jindřich « Chodský zpěvník » [Cîntece din Chodsko], Domažlice 1930, 7 volume, etc.

[12] František Bartoš de pildă intitulează colecția sa primă « Nové národní písně moravské » [Noi cîntece naționale morave] Brno, 1882, dîndu-i ca subtitlu « Doplněk sbirky Sušilovy » [Completare la colecția lui Sušil].

https://biblioteca-digitala.ro

În Slovacia Moravă a activat *Antonín Novotný* (1858-1947), *Martin Zeman* (1854-1919), *Josef Černík* (1880), în Valašsko, *Eduard Peck* (1857-1931), *Josef Válek* (1871-1937), *František Bartoš* (1837-1906), în Moravia occidentală, regiunea Brno și Hana, *Lucia Bakešova* (1853-1935), *Frant. Xavera Běhálkova* (1853-1907), în Silezia, *Leoš Janáček* (1854-1928), *Josef Mojžíšek* (1862-1938) și alții, care sau au publicat colecții independente [13] sau s-au unit cu *Fr. Bartoš* și *Leos Janáček*, conducătorii folcloristicei morave, și au publicat culegerile lor în două mari colecții, *Národní písně moravské*, (Cîntece naționale morave), Praga 1901, (Red. Fr. Bartoš și L. Janáček [14].

Din cele de mai sus se vede că activitatea folcloristică a luat în țările noastre o dezvoltare apreciabilă. Ea nu a fost numai opera unor indivizi izolați ci se datorește muncii pline de sacrificii a zeci de oameni care de multe ori au înlăturat lucrurile întîmplătoare și neconsecvențele cărora a fost expus František Sušil, cînd a trebuit să străbată numeroase regiuni singur, să culeagă în fugă fără să adîncească repertoriul cîntăreților. Dar dezvoltarea folcloristicii muzicale este dovedită de faptul că František Bartoš a fost un dialectolog important și recunoscut, Leoš Janáček a fost un muzician cu înaltă calificare profesională și un celebru compozitor, Martin Zeman un muzician cu pregătire profesională și unul din membrii vestitei familii de muzicanți și cîntăreți populari din Velka Slovačko, Lucia Bakešova o bine pregătită etnografă și coregrafă, etc. Datorită lor, avem astăzi notații față de care putem ridica pretenții mai mari.

Marea activitate etnografică dintre anii 80 și 90 din Moravia nu a rămas fără ecou nici în Cehia unde prin inițiativa etnografilor și folcloriștilor moravi s-a ajuns la organizarea Marii Expoziții Etnografice de la Praga din anul 1895, și prin aceasta la reînvierea interesului pentru cîntecul popular, atît în domeniul culegerilor cît și în domeniul lămuririi problemelor teoretice [15].

Activitatea etnografică și folcloristică dusă în cadrul luptei naționale și sociale a popoarelor slave înrobite nu a scăpat atenției cercurilor conducătoare ale monarhiei austro-ungare. Viena nu vedea cu ochii buni faptul că popoarele slave desfășoară o intensă activitate pentru reînnoirea și reînvierea culturii populare care în esența ei era purtătoarea ideilor naționale și democrate. Această mișcare a fost însă atît de puternică încît nu a putut fi impiedicată. De aceea, guvernanții au ales o altă tactică. Au hotărît să formeze pentru întregul imperiu o organizație condusă și controlată de stat pentru cercetarea cîntecelor populare și a muzicii populare. Această organizație avea comisii aparte pentru fiecare naționalitate însă în cadrul ei rolul conducător îl aveau nemții [16].

Cu toate restricțiile, și cu toate condițiile puțin favorabile din punct de vedere național, activitatea comisiilor naționale din cadrul instituției « Cîntecele populare din Austria » a avut rezultate pozitive. Lupta națională a unit și mai mult forțele dispersate ale popoarelor înrobite din Austria, a trezit interesul celor mai puțin dezvoltate sau a celor care acordau mai puțin interes dezvoltării folcloristicii iar activitatea lor și schimbul de experiență a contribuit la creșterea calitativă a muncii folcloristice. Acest lucru se vede foarte bine din activitatea comisiilor cehe de la Praga și Brno, înființate în 1905, în fruntea cărora era remarcabilul estetician și muzicolog *Otakar Hostinský* (1847-1910) și Leoš Janáček.

Amîndouă comisiile cehe au lucrat relativ puțin, nu chiar zece ani întregi, căci activitatea lor a fost întreruptă de izbucnirea războiului mondial din 1914. Totuși, ele au ajuns la unele rezultate importante. La Praga, datorită lui Otakar Hostinský, s-au format cîțiva eminenți specialiști științifici: *Otakar Zich* (1879-1934), *Zdeněk Nejedlý* (1878) și *Vladimír Helfert* (1886-1945), care continuînd să lucreze în spiritul marelui lor dascăl, au reușit să lămurească o serie de probleme teoretice capitale despre care vom vorbi mai tîrziu. Și munca de culegere a continuat cu mult mai mare intensitate aici, după cum se vede din marea colecție manuscrisă a lui *Jan Bradáč* (1876) care singur a notat în Cehia de apus 8000 de cîntece. Și comisia condusă de *Leoš Janáček* a pus accentul înainte de toate pe munca de culegere. Cu ajutorul culegătorilor speciali din diferite regiuni, ca: *Hynek Bím* (1874) din Valašsko și unele regiuni din Slovacia Moravă, *Františka Kyselková* (1865-1951) din Moravia de apus, Hana și ținutul Brno, *Rudolf Zahradníček* (1879-1916 și *Antonín Brotan* (1873-1949) din Silezia, a izbutit să completeze spațiile albe ale regiunilor puțin cercetate. Dacă la acestea mai adăugăm și faptul că toți cei amintiți mai sus aveau auz absolut și că pe *H.Bím* și *Fr. Kyselková*, *Janáček* i-a trimis cu fonograful în ținuturile deosebit

[13] De pildă Ed. Peck « Valašské národní písně a říkadla » [Cîntece și zicători populare din Valašsko] Brno 1884, J. Černík, « Zpěvy Moravských Kopaníčařů » [Cîntecele Kopanicarilor din Moravia] Praga, 1908, Josef Mojžíšek « Těšínská Jablíčka » 1920, « Národní písně a tance z Těšínska » [Cîntece și dansuri naționale din Tešin] Slezská Ostrava, 1926 și alții.

[14] În același timp a apărut și colecția fundamentală de cîntece populare slovace « Slovenské spěvy » [Cîntece slovace] Turčanský Sv. Martin, începînd din anul 1880.

[15] Merită să fie menționată activitatea de culegător desfășurată de Ludovik Kuba în Chodsko unde a notat exemplare rare ale muzicii populare cehe (cimpoi, clarinet, vioară).

[16] Numai slovacii nu au fost reprezentați. Românii aveau drept reprezentant un german care nu pare să le fi apărat interesele lor naționale.

https://biblioteca-digitala.ro

de interesante, ne dăm seamă că şi în Moravia activitatea folcloristică muzicală a continuat cu succes.

Munca depusă de cele două comisii cehe şi rezultatele ei aduc un incontestabil progres şi se poate spune că constituie pînă astăzi epoca culminantă a folcloristicii muzicale cehe care cel puţin în ce priveşte munca de culegere, nu a fost întrecută în anii de mai tîrziu. Numai în Moravia şi în Silezia, în timp de mai puţin de zece ani (1905-1914) s-au adunat circa 14.000 cîntece notate cu grijă şi completate cu informaţii. La această cifră nu a ajuns «Institutul de stat pentru cîntecul popular din Cehoslovacia», întemeiat în 1918 şi avînd centre de activitate în Praga, Brno şi Bratislava, cu înregistrările sale, nici în treizeci de ani de activitate. Aşa de pildă, în Moravia, în toată această perioadă, nu s-au adunat decît 4.000 de înregistrări şi acestea în cea mai mare parte prin cumpărarea întîmplătoare sau prin daruri. Se înţelege că această situaţie îşi avea cauzele bine stabilite. Burghezia cehă şi slovacă care înlocuise între timp marea burghezie străină germană nu avea nici un interes pentru tradiţiile naţionale şi pentru arta populară condamnată la vegetare. Culegătorii, cuprinşi de indiferenţă pentru munca lor, au încetat să mai lucreze pe teren [17].

Cercetătorii ştiinţifici şi personalităţile conducătoare ale folcloristicii, obosiţi de luptă permanentă şi inutilă, menită să asigure funcţionarea institutului şi a publicaţiilor, au încetat să mai lucreze, aşa încît în această epocă, folcloristica muzicală a trecut prin cea mai adîncă criză. Dacă nu ar fi fost cîţiva indivizi entuziaşti ca *Karel Plicka* (1895) care singur a adunat în Slovacia 40.000 de cîntece şi *Vladimír Úlehla* (1888-1947) [18] care a făcut o cercetare monografică a orăşelului Strážnice, bogat în folclor, acţiunea de culegere ar fi încetat cu totul.

Din această criză, care îşi avea originile în condiţiile politice şi economice ale vremii, folcloristica muzicală cehă şi slovacă nu a reuşit să iasă decît după anul 1945 şi în deosebi după anul 1948, cînd clasa muncitoare cehoslovacă victorioasă şi poporul muncitor a deschis perspective ne mai întîlnite forţelor creatoare ale poporului nostru şi cînd şi ştiinţei noastre i s-au asigurat posibilităţi nebănuite. Proporţiile lor nu pot fi încă astăzi îndeajuns măsurate şi preţuite, dar dacă vedem azi că de pildă numai cabinetul din Brno al Institutului de etnografie şi folcloristică de pe lîngă Academia cehoslovacă de ştiinţe, după reorganizarea lui în 1949, a ajuns să adune 18.000 de noi înregistrări, adică atîta cît a adunat în patruzeci de ani Institutul din Brno, ne dăm seamă că perspectivele sînt mai mult decît promiţătoare. Nu trebuie de asemenea să uităm că datorită utilajului de astăzi, se lucrează cu cele mai moderne metode şi cu ajutorul tuturor mijloacelor tehnice accesibile. (Aparate de înregistrare sonoră, film). Putem deci spune că munca de cercetare şi de culegere de astăzi completează şi dezvoltă în chip deosebit bogăţiile adunate de generaţiile anterioare [19].

Cu aceeaşi intensitate se duce şi munca de prelucrare ştiinţifică şi de pregătire pentru publicare a materialului adunat pentru care în trecut nu au existat de loc condiţii prielnice [20].

Încă de pe timpul lui **Otakar Hostinský** şi **L. Janáček** s-au făcut încercări de sistematizare a colecţiilor, de catalogare şi de cartotecare a lor, după diferite criterii (texte, muzică, teme, culegeri, loc) dar rezolvarea definitivă a acestei probleme a început abia azi. Marele avantaj al catalogării care se face astăzi constă în faptul că ea se înfăptuieşte centralizat în toate cele trei institute, la Praga, Brno şi Bratislava, aşa încît fiecare loc de muncă va avea o viziune a tuturor variantelor de cîntece de pe întreg cuprinsul republicei. Şi în munca de editare s-a desfăşurat o activitate mulţumitoare. Dacă în trecut nu s-au publicat decît două monografii de cîntece [21] de la 1949 au apărut cîteva interesante colecţii. În această privinţă, cea mai vie activitate se desfăşoară în Moravia şi în Slovacia unde a apărut: *Lidové písně z Hustopečska* [Cîntece populare din Hustopečska] (Culese de H. Bím, redactate de J. Vysloužil) *Písně z Hané* [Cîntece din Hana] (redactate de Ol. Sirovátka şi M. Jiroušek), *Hlučínský zpěvníček* [Cîntece din Hlucinsk], (redactate de I. Nečas şi J. Vysloužil), *Boscovický Zpěvníček* [Cîntece din Boskovice] (redactate de Ol. Sirovátka) etc, şi două volume *Slovenské lidové písni* [Cîntece populare slovace], (redactor Karel Hudec şi Frant. Poloczek). Alte cîteva colecţii sînt acum sub tipar.

Imaginea folcloristicii noastre muzicale nu ar fi completă dacă nu ne-am ocupa de încă una din componentele ei esenţiale — teoria cîntecului popular. Folcloriştii şi culegătorii cîntecelor populare au acordat întotdeauna atenţie şi problemelor teoretice ale folcloristicii muzicale şi lămu-

[17] Culegerile lor zăceau netipărite.

[18] Rezultatele acestei munci au apărut sub titlul «Zivé písni» [Cîntece vii], Praga, 1947.

[19] Această sarcină nu este de loc uşoară căci o mare parte a aşa zisei creaţii tradiţionale a fost în mare măsură culeasă în ţările cehe. Pe de altă parte, în multe regiuni nu se mai cîntă, aşa încît trebuie căutate cu răbdare însemnările vechi de cîntece populare.

[20] Colaboratori ştiinţifici permanenţi, Institutul nu are decît din 1949. Înainte toată munca era dusă de amatori care lucrau gratis numai în timpul liber.

[21] Leoš Janáček şi P. Váša «Moravské písně milostné» [Cîntece morave de dragoste], Praga 1930—1936 şi colecţia de cîntece germane G. Jungbauer «Volkslieder aus dem Böhmerwald», [Cîntece populare din Bohemia] Praga 1930—1938.

https://biblioteca-digitala.ro

ririi principiilor naşterii şi dezvoltării cîntecului popular. Acest lucru îl observăm încă din activitatea pionierilor ştiinţei noastre **J. Kollár. Frant. Sušil** şi **K. J. Erben** care în introducerile lor succinte sau în cuvintele de lămurire ale colecţiilor au atras întotdeauna just atenţia asupra valorii artistice, caracterului naţional şi fondului sănătos de idei al cîntecelor noastre populare, chiar dacă nu au arătat în amănunt în ce constă valoarea ideologică şi artistică a lor. Doar K. J. Erben a arătat foarte just cîteva din caracterele specifice ale cîntecului popular ceh atunci cînd a indicat originea lui instrumentală. Aceste observaţii însă au fost prea generale şi modeste pentru a răspunde tuturor întrebărilor şi problemelor legate de un fenomen atît de multilateral şi în continuă dezvoltare cum este cîntecul popular. Acest lucru a apărut clar mai cu seamă atunci cînd faţă de opiniile generale admirative şi nu întotdeauna ştiinţific dovedite despre vechimea şi autenticitatea cîntecelor populare cehe s-au ridicat glasuri care şi-au exprimat, mai cu seamă din partea germanilor, îndoiala în specificitatea şi autenticitatea cîntecului popular ceh. A fost nevoie atunci să se adîncească şi să se documenteze ştiinţific autenticitatea şi valoarea artistică a cîntecului nostru popular.

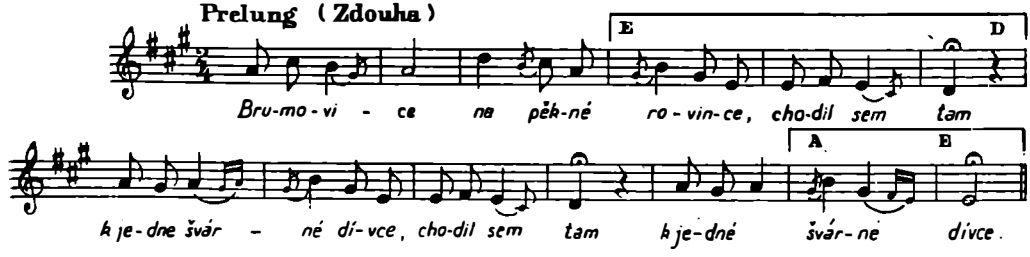
Această problemă a fost rezolvată relativ uşor de către teoreticienii şi folcloriştii din Moravia, cărora bogăţia şi forţa culturii muzicale populare le-a pus la dispoziţie destule argumente pentru susţinerea autenticităţii ideologice şi artistice a cîntecelor populare, încît a fost de ajuns să-şi deschidă doar urechile pentru a auzi şi ochii pentru a vedea. Acest rol a revenit lui **František Bartoš** şi **Leoš Janáček** şi pentru epoca lor l-au îndeplinit foarte bine. Fr. Bartoš, folclorist literar avizat, a lămurit cu competenţă caracterele specifice ale diferitelor genuri şi fiind un bun cunoscător al vieţii poporului, a arătat legătura profundă dintre cîntecul popular şi viaţa şi imaginile artistice specifice şi mijloacele proprii ale poetului popular pentru care nu se găsesc asemănări în poezia cultă nici în creaţia populară germană pe care a comparat-o cu cîntecele noastre [23].

În lămurirea caracterelor muzicale specifice ale cîntecelor populare morave şi sileziene, **Leoš Janáček** a avut o sarcină asemănătoare cu cea a lui **Fr. Bartoš**. El a căutat înainte de toate să arate care sînt caracterele specifice deosebite ale cîntecului nostru popular, care sînt genurile lui principale şi care este structura lor muzicală [23].

Lui **Janáček** îi datorăm prima lămurire adîncă şi stabilirea genurilor principale (din punct de vedere muzical) a cîntecelor noastre populare şi anume: cîntece prelungi (parlando rubato) şi cîntece de dans [24].

Cu o intuiţie şi o pătrundere deosebită a lămurit şi a descris Janáček arta muzicanţiilor populari din Moravia şi Silezia, remarcînd în mod deosebit priceperea lor în armonizare, modulaţie şi variaţie. Unul din caracterele specifice ale cîntecului popular morav şi slovac este aşa zisa modulaţie moravă (căderea melodiei pe secunda mare inferioară).

Din Brumovice, Slovacia Moravă



Chodil sem tam
ale už nebudu,
zarostla ně
cestička lelujú

Já leluju
leluju vysekám,
a tebja tu,
má milá, nenechám. [25]

[23] Părerile lui Bartoš în această privinţă apar foarte clar în colecţia « Národní písně moravské » [Cîntece naţionale morave] din 1889 şi în studiul său cuprinzător « Několik slov o lidových písních moravských » [Cîteva cuvinte despre cîntecele populare morave].

[23] Leoš Janáček s-a ocupat de această problemă toată viaţa sa. Autorul acestui studiu a publicat zilele acestea opera folcloristică completă a lui Janáček sub titlul « Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě ». [Leoš Janáček despre cîntecul popular şi despre muzica populară]. Praga, 1955.

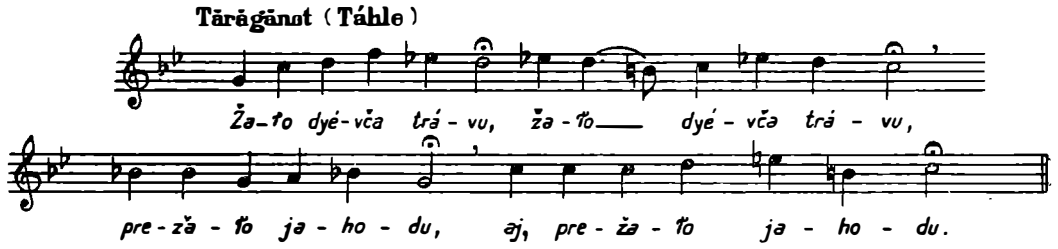
[24] Intecele de dans au fost împărţite de Janáček în alte subcategorii.

[25]
Brumovice pe cîmpia frumoasă / *Umblam la ea* / *Eu lalelele*
Umblam acolo / *dar nu voi mai umbla* / *lalelele am să le secer*
la o fată frumoasă / *Pe cărarea spre ea* / *şi pe tine draga mea*
umblam acolo la o fată frumoasă / *au crescut lalelele.* / *n-am să te părăsesc.*

https://biblioteca-digitala.ro

Janáček atribuie aceasta artei de a modula a muzicanților. Remarcabil și cu totul nouă este de asemenea constatarea lui Janáček în ce privește structura compozițională a cîntecelor populare morave și sileziene care rezidă fie în idei ce revin mereu (cîntecele așa zise rapsodice în stil eroic) fie în repetarea unui anume motiv melodico-ritmic în cîntecele de stil tematic.

Din Nova Lhoteka, Slovacia Moravă

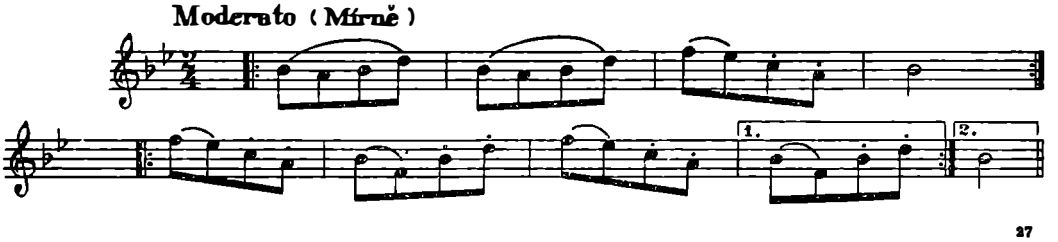


Jahoda červená,
prevelice dobrá.
Prišél k néj myslivec,
prešvarný mládenec.

Pod se mnú do jamy,
rostú tam jahody.
Ja s tebú nepoudjem.
já sa teba bójim,

Já o tve červené,
jahody nestójim. [28]

Din Silezia



[27]

Nici aceste caracteristici nu le-a întîlnit Janáček în muzica cultă și de aceea, pe drept cuvînt le-a socotit create de cîntăreții populari.

František Bartoš și mai cu seamă Leoš Janáček au găsit în cîntecele noastre populare multe dovezi psihologice și artistice ale faptului că poporul nostru a creat în trecut o cultură muzicală populară plină de idei puternice și avînd caracteretre artistice proprii. Alta a fost situația celor care au fost nevoiți să lupte împotriva disprețului față de cîntecul nostru popular în Cehia. Aici nu era de ajuns să se arate doar superioritatea artistică a cîntecului nostru popular. O atitudine obiectivă, sever științifică și fără idei preconcepute față de această problemă a avut Otakar Hostinský [28].

Ca estetician și muzicolog de seamă, Hostinský cunoștea foarte bine dezvoltarea muzicii culte în țările cehe și de aceea nu a putut ignora faptul că multe cîntece cehe populare au din punct de vedere stilistic numeroase asemănări cu muzica clasică și preclasică care, precum știm, era cunoscută în Cehia nu numai în marile centre culturale ci și de către poporul de la țară [29].

---

[26]

Secera fata iarbă
secera fata iarbă
și a tăiat o fragă
și a tăiat o fragă
O fragă roșie
minunat de bună
A venit la ea un vînător
un flăcău frumos

Hai cu mine în groapă
că acolo cresc fragli
Eu cu tine nu mă duc,
că mi-e frică de tine.
Și mie nu-mi trebuiesc
fragli tăi roșii.

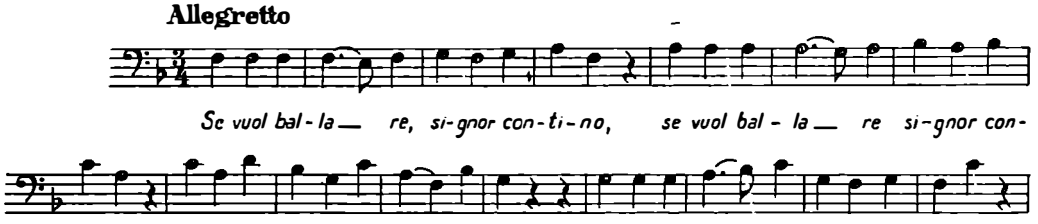
[27] Dans de perechi silezian « požehnaný » — binecuvîntat.

[28] În studiile sale de bază « 36 nápěvu světských písní českého lidu z XVI století » [36 melodii de cîntece cehe de lume din secolul XVI] Praga 1892 și « Česká světská píseň lidová » [Cîntece de lume cehe], Praga 1906.

[29] Muzicanții populari cehi erau în slujba feudalilor bogați și activau la reședințele lor de la țară în cadrul orchestrelor din castele. Prin acest fapt au devenit fără îndoială elemente de răspîndire a muzicii culte în popor dar pe de altă parte ca compozitori au adus în muzica cultă o serie de elemente populare.

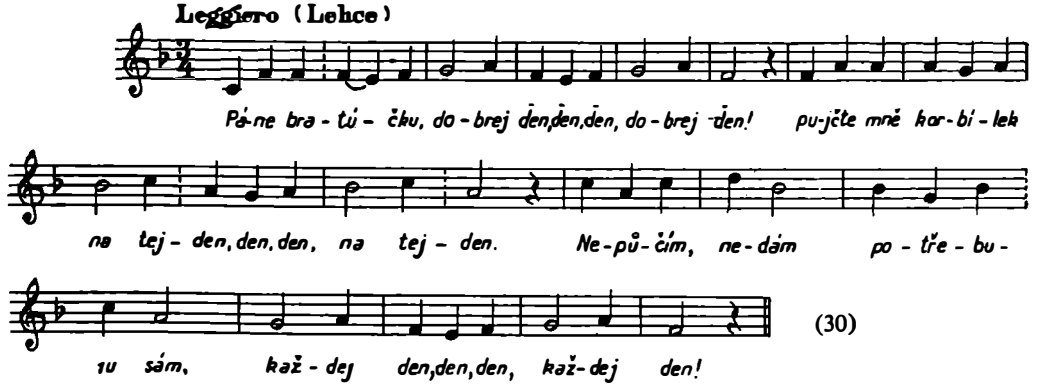
https://biblioteca-digitala.ro

Toate acestea l-au determinat pe Hostinský să recunoască legăturile incontestabile care există între cîntecul popular ceh şi muzica clasică. Este instructivă şi interesantă observaţia lui că cunoscuta cavatină din opera lui Mozart « *Nunta lui Figaro* », scrisă pentru Praga



aminteşte ca melodie un cîntec popular ceh notat de **Erben**:

Din ţinutul Hradeck



(30)

În legătură cu această interesantă asemănare, Hostinský observă că aprecierea de care s-a bucurat muzica lui Mozart în Cehia a putut uşor duce la apariţia unui cîntec popular ceh bazat pe popularizarea melodiei cavatinei. După cum arată Hostinský, melodia cehă are însă multe variante, aşa încît acest grup de melodii populare nu a apărut doar în urma cavatinei lui Mozart ci printr-o oarecare asemănare (indiferent dacă dintr-un izvor comun sau întîmplător)... dar este sigur că cavatina a contribuit la popularitatea acestei melodii şi poate chiar la crearea de noi variante ale unei melodii mai vechi. Am citat în amănunt acest detaliu din studiul: *Česká světné písně* [Cîntecul de lume ceh] (pag. 37—38) anume pentru a scoate clar în evidenţă metoda comparativă istorică urmată de Hostinský în lămurirea genezei melodiilor cîntecelor populare cehe şi faptul că el nu exclude ci admite o influenţă reciprocă între cîntecul popular şi muzica cultă. Această metodă, Hostinský a putut să o valorifice şi mai consecvent atunci cînd pentru stabilirea genealogiei unei melodii şi a variantelor ei i-au stat la dispoziţie documente istorice, notaţii de vechi cîntece cehe populare ca de pildă la străvechiul cîntec liric « Proč kalino v struze stojíš » notat în numeroase colecţii cehe, morave, polone şi slovace din secolul XIX dar şi în documentele istorice din secolul XV şi XVI.

Prin introducerea punctului de vedere istoric, Hostinský a adus un spirit cu totul nou în folcloristica cehă muzicală. Poporaneitatea, naţionalitatea şi autenticitatea nu mai trebuiau să fie rezolvate pe baza unor înguste principii naţionale şi romantice ci pe baza unor cercetări severe ştiinţifice. Faptul că această cale a fost justă şi plină de roade ne-o arată lucrarea monografică a elevului lui Hostinský, Otakar Zich, care cu multă pătrundere lămureşte esenţa şi originea celor

[30] Frate dragă bună ziua, bună. bună ziua! Împrumută-mi coşniţă pe o săptămînă; pe o săptă, săptă-mînă, Nu ţi-o împrumut, nu ţi-o dau, îmi trebuie şi mie în fiecare zi, zi, zi, fiecare zi.

https://biblioteca-digitala.ro

mai tipice dansuri populare cehe, ca de pildă dansul ceh de sud « dokolečko » — în cerc [31] — şi « dansul cu tact » [32].

Otakar Hostinský şi Leoš Janáček au pus baze solide folcloristicii muzicale cehe. Trebuie însă să remarcăm că o parte a folcloristicii cehe din prima republică burgheză nu a înţeles just principiile metodei istorice a lui Hostinský şi a schimbat aceste principii metodologice în afirmarea dogmatică că cîntecul popular este « o creaţie eclectică, dependentă de condiţiile culturale generale», ceea ce nu era nimic altceva decît a fi evident de acord cu teoria bunurilor culturale decăzute, propagată de folcloristul burghez german, Hans Naumann [33].

În felul acesta, şi-a adus şi ştiinţa noastră contribuţia ei la epoca care a întors spatele valorilor naţionale tradiţionale sau le-a privit cu uşurinţă, căci a găsit în societatea cosmopolită vest-europeană modelul său de viaţă.

Din fericire această epocă va fi în curînd pentru folcloristica cehă un episod depăşit ce nu va mai reveni niciodată. Astăzi, noi ne întoarcem spre rădăcinile dătătoare de viaţă a geniului popular şi spre opera acelora care în trecut au văzut clar măreţia artei populare. Avem astăzi toate condiţiile pentru a face aceasta dar şi datoria de a dezvolta mai departe ideile lor, de a le îmbogăţi şi de a contribui prin aceasta la înflorirea culturii noastre naţionale în plină dezvoltare.

[31] Dans de perechi, la origină dans de nuntă, însoţit de muzică veche cehă tipică (cimpoi, vioară), « Píseň dokolecka na Chodsku » [Cîntecul dokoleciko din Chodsko] Český lid, 1906—1910.

[32] Dans cu ritm schimbător $\frac{2}{4}$ şi $\frac{3}{4}$, de pildă furiant, « České lidové tance s proměnlivým taktem » [Dansurile cehe cu ritm schimbător] Praga, 1917.

[33] Vezi lucrarea acestuia « Gemeinschaftskultur », Jena 1921.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Creşterea colecţiilor Institutului de Folclor în anul 1956

Culegerea materialului folcloric este o preocupare permanentă a Institutului de Folclor. Ea nu se face însă cu simplul scop de a aduna noi materiale pe lîngă cele existente, ci tinde prin cercetări de teren sistematice şi complexe, la cunoaşterea cît mai completă a folclorului ţării noastre. În etapa de acum a muncii Institutului de Folclor, cercetările de teren urmăresc îndeosebi adunarea materialului pentru monografiile folclorice regionale, completarea colecţiilor de literatură şi coregrafie populară, adunarea de date asupra folclorului oraşelor şi în special asupra cîntecelor muncitoreşti de luptă, cunoaşterea schimbărilor ce intervin în folclor în procesul de dezvoltare ce are loc în condiţiile regimului de democraţie populară, — atitudinea faţă de tradiţie şi apariţia noului — culegerea mai temeinică a folclorului minorităţilor naţionale. În anul 1956 s-au făcut, în cadrul acestor acţiuni, cercetări de folclor în diferite regiuni ale ţării de către colectivele care pregătesc colecţia « Folclorul Republicii Populare Romîne », colectivul de cercetare a folclorului microregiunii hidrocentralei V.I. Lenin de la Bicaz, colectivul pentru studiul folclorului contemporan şi al cîntecului de luptă muncitoresc, secţia de folclor literar, secţia de folclor coregrafic şi secţia de folclor maghiar din Cluj. Pe lîngă materialele culese pe teren, numeroase cîntece, povestiri şi jocuri au fost culese şi în studiourile din Bucureşti şi Cluj ale Institutului de Folclor, în cadrul acţiunii pentru alcătuirea părţii romîneşti a Antologiei Mondiale de Muzică Populară, publicată pe discuri microsillon de Societatea Columbia din New York, sub conducerea folcloristului american Allan Lomax, în cadrul lucrărilor colectivelor colecţiei « Folclorul Republicii Populare Romîne », a celorlalte colective şi a secţiilor, cu ocazia concursurilor echipelor artistice de amatori şi de la informatori veniţi la Institutul de Folclor din proprie iniţiativă.

În urma cercetărilor de teren şi înregistrărilor de studio, colecţiile Institutului de Folclor au crescut în anul 1956 cu 1347 piese de folclor muzical şi literar înregistrate pe benzi de magnetofon şi cu 367 notaţii de dansuri. Laţ acestea se vor adăuga în curînd piesele cuprinse în cele 159 benzi de magnetofon a căror material nu este încă definitivat şi catalogat. Pe lîngă culegerile proprii, Institutul de Folclor a dus în 1956 o susţinută acţiune pentru a achiziţiona colecţii manuscrise rezultate ale unor culegeri mai vechi. S-au achiziţionat astfel preţioase manuscrise folclorice din culegerile lui Al. Voevidca, M. J. Pricopie, D. Niţescu, Dorin Pop, G. Sbârcea şi alţii.

Colecţiile Institutului de Folclor cuprindeau în totalitatea lor, la sfîrşitul anului 1956, 82.439 piese folclorice din care în fondul de bază: 56323 piese şi anume: 35519 piese înregistrate pe 16172 cilindri de fonograf, 9601 piese înregistrate pe 1010 benzi de magnetofon, 6401 piese înregistrate pe 3427 discuri de gramofon, 1126 basme, 667 notaţii de dansuri, iar în fondul auxiliar 29116 piese notate după auz.

Pentru a face cît mai grabnic, larg accesibile colecţiile sale, Institutul de Folclor a început să publice o serie de antologii folclorice pe genuri sau regiuni. Dintre acestea au apărut pînă acum 11, se găsesc la tipar 12 şi se mai pregătesc pentru tipar în cursul anului 1957 alte 13. Menirea acestor antologii este ca mai cu seamă în domeniul muzicii şi dansului popular unde pînă acum s-a tipărit relativ puţin, să completeze o lipsă ce este atît de mult simţită de iubitorii de folclor autentic, printr-un material frumos, bogat şi variat.

M.P

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorul în Revista Muzica pe anul 1956

Pînă la apariţia Revistei de Folclor, « *Muzica* », revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Culturii, a fost singura publicaţie în care puteau să apară articole şi studii referitoare la problemele folclorului nostru muzical. Acest lucru se înţelege lesne dacă avem în vedere rolul ce s-a atribuit şi se atribuie muzicii populare în făurirea şcolii naţionale. Deoarece nu s-a înţeles însă totdeauna că pînă a se ajunge la lucrări de sinteză — aşa cum s-a cerut şi se cere de la folclorişti — este nevoie mai întîi de lămurirea a o serie de probleme, şi nici nu s-a indicat ce anume probleme ar trebui atacate, lăsîndu-se de obicei alegerea temelor la voia celor ce doreau să scrie, folclorul s-a bucurat în revistă de un acces mai mic decît ar fi trebuit. Trebuie să recunoaştem însă că lucrurile s-au schimbat în anul 1956, cînd revista s-a fixat la dezbaterea unei probleme precise.

Ar trebui, desigur, să facem o trecere în revistă a tuturor problemelor de folclor ce au fost atacate de la apariţia revistei Muzica şi pînă astăzi; lăsăm însă acest lucru pentru altă dată, limitîndu-ne deocamdată numai la ceea ce a apărut în anul 1956.

În total, au apărut în Muzica în acest an nouă articole, în care se tratează următoarele teme: 1) *Cîntecul nou* (conţinutul, raportul cu creaţia tradiţională, etc.); 2) *Problema variaţiei în creaţia populară şi cultă*; 3) *Formulele melodice, element al creaţiei populare;* 4) *Cîntecul popular al valahilor din Moravia*, şi 5) *Activitatea folcloristicii în unele ţări de democraţie populară.*

Pentru prima temă, la a cărei dezbatere au fost invitaţi să participe specialişti « de peste hotare şi din ţară », s-au scris patru articole:

1. — Gh. Ciobanu, *Cîntecul nou în creaţia populară* (« Muzica» nr. 4—5/1956, p. 30—42);

2. — Jiři Vysloužil. *Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace* (« Muzica » nr. 4—5/1956, p. 43—47);

3. — Serghei Aksiuk, *Cîntecul popular contemporan.* Din experienţa cîntecului rus sovietic (« Muzica » nr. 11/1956, p 24—27);

4. — Elena Stoin. *Cîntecul popular bulgar contemporan* (« Muzica» nr. 11/1956, p. 34—38).

Din cercetarea acestor articole reiese că peste tot, în U.R.S.S. şi în ţările de democraţie populară, au apărut şi apar cîntece cu tematică nouă, în care se cîntă omul nou, munca de construire a socialismului, prietenia între popoare, lupta pentru pace, etc.

Dacă, în ceea ce priveşte latura poetică, actul creaţiei se manifestă la fel în toate ţările de mai sus, abordîndu-se aceleaşi teme — şi lucru este de înţeles dacă ne gîndim că în toate se munceşte în vederea atingerii aceleaşi ţinte: construirea socialismului şi apoi a comunismului — cînd este vorba de muzică, se constată unele deosebiri.

La noi şi la bulgari, de exemplu, unde cîntecul popular este încă foarte viu, textele nou create, care apar mai ales în însăşi sînul masei ţărăneşti şi muncitoare, adoptă de obicei melodii vechi sau variante ale unor asemenea melodii. Rămînînd în cîmpul cîntecului tradiţional, schimbările la care sînt supuse melodiile vechi ce se adaptează textelor noi sînt, în general, destul de neînsemnate.

La cehoslovaci, unde — mai ales în regiunile puternic dezvoltate din punct de vedere industrial şi cultural, cum este Cehia — cîntecul popular a încetat de mult de a mai fi viu, cîntecele noi care se crează în deosebi « în cadrul mişcării artistice de amatori sau în strînsă legătură cu aceasta », samănă de obicei cu muzica de cameră sau cu cea de masă.

La sovietici, lucrurile se deosebesc atît de cele de la noi şi bulgari, cît şi de cele de la cehoslovaci. Aici, deşi creaţia populară este încă destul de vie, cîntecul contemporan a căpătat un alt aspect datorită existenţei unui puternic cîntec de masă, ca şi întăririi continui a influenţei muzicii culte. Cîntecele noi apar şi spontan în sînul masei muncitoare unde cîntecul tradiţional este încă viu, dar mai ales în cadrul cercurilor de artişti amatori.

Avînd un trecut mai mare, cîntecul contemporan sovietic a ajuns să capete trăsături stilistice precise. S. Aksiuk menţionează: a) ritmica a devenit mai pregnantă, mai plastică; b) forma cîntecului a devenit mai clară, cadenţele mai precis determinate; c) polifonia populară se resimte de influenţa cîntecului de masă şi a stilului coral cult; d) în melodie se constată influenţa diferitelor genuri de cîntece, ca şi a muzicii instrumentale.

Probabil că peste cîtva timp lucrurile se vor petrece la fel şi la noi şi bulgari, datorită continuei creşteri a mişcării artistice de amatori, ca şi influenţei creaţiei culte care capătă tot mai mult teren.

5. — Pentru a contribui la lămurirea teoretică a problemei variaţiei, redacţia a publicat un capitol din « Istoria melodiei» a cunoscutului muzicolog maghiar **Szabolcsi Bence**, intitulat; *Principiul makam în muzica populară şi cultă. Tipul şi variaţia.* (« Muzica » nr. 11/1956, p. 18—24).

Scopul mărturisit al scrierii acestui capitol este să împace, unificîndu-le într-un anumit sens, ccle două puncte de vedere ale cercetărilor referitoare la rolul determinant sau secundar al varia-

https://biblioteca-digitala.ro

ţiei în deosebirea creaţiei populare de cea cultă. Pentru atingerea acestei ţinte autorul porneşte de la makamul perso-arab, despre care spune că « reprezintă în esenţă un model caracteristic de melodie». În makam, « ceea ce este prescris de cele mai multe ori este forma generală a melodiei, uneori notele extreme în limitele cărora pot fi cuprinse uneori împreună cu gama şi ritmul, alteori numai notele iniţiale şi finale»...

În muzica populară lucrurile se petrec la fel, întrucît interpretul cînd cîntă, are prezentă în minte «o anumită formulă melodică» pe care caută s-o realizeze. Această realizare diferă, după cum se înţelege, de la individ la individ. Schimbările nu sînt conştiente, ci instinctive.

Trecînd la creaţia cultă, autorul spune că deşi creatorul « caută în mod conştient o formă unică pentru ideile sale» lucrurile se petrec în fond la fel ca şi în creaţia populară şi în makam, deoarece şi aici este vorba tot de alegerea unei posibilităţi din atîtea. Aşa cum creatorul popular nu poate ieşi din formele tradiţionale, tot aşa şi cel cult nu se poate desprinde de epoca sa. Singura deosebire ar fi că el este conştient de ceea ce face. Aşa dar, principiul makam stă la baza creaţiei atît a artistului popular cît şi a celui cult.

Studiul este bine susţinut şi argumentat. Credem totuşi că se pune accentul prea mult pe ceea ce este comun, nesocotindu-se aproape total ceea ce deosebeşte. Este adevărat că variaţia stă la baza atît a creaţiei culte cît şi a celei populare, totuşi felul de manifestare este diferit, ceea ce socotim că nu trebuie trecut cu vederea.

6. — P. Carp-Pelatti. *Formulele melodice în cîntecul popular* («Muzica» nr. 11/1956, p. 8–18).

Pornind de la faptul că din analiza melodiilor reiese existenţa unor formule melodice « deosebit de sezisante» care dau cîntecelor un caracter specific ce le deosebeşte « în primul rînd de ale altor popoare», şi le diferenţiază pe cele naţionale « fie după caracterul regional, fie după stadiul de evoluţie în timp», autoarea caută să răspundă la două întrebări « esenţiale»: a) *ce sînt formulele* şi b) *ce rol au ele în cîntecul popular.*

Cu toate că autoarea declară că se va « feri » de a da o definiţie, din studiu se vede clar ce sînt aceste formule: « motive melodice bine conturate, uşor de recunoscut, avînd o personalitate» şi bucurîndu-se de « o mare frecvenţă ». Ele « sînt purtătoare ale tradiţiei de-a lungul secolelor», « contribuie la închegarea unui specific naţional sau regional », « sînt elemente de bază în procesul de creaţie artistică ».

Pentru susţinerea acestor ample definiţii, autoarea porneşte de la formula melodică alcătuită din treptele : $re^2 - do^2 - si^1 - la^1$, corespunzătoare prin urmare tetracordului de sus a frigicului antic — de altfel formula este privită în cadrul unui mod asemănător — pe care o urmăreşte în diferite cîntece, mai ales din Muntenia. Din compararea acestor exemple trage concluzia evidentă că formulele nu se prezintă absolut identic în diferitele variante, ci capătă unele aspecte diferite.

Pornind de la această constatare, caută mai departe să răspundă întrebării: « cum s-au creat atîtea formule melodice dealungul secolelor şi cum se vor putea crea şi altele de acum în colo». Răspunsul este: datorită variaţiei continue la care sînt supuse diferitele formule melodice existente, se ajunge la crearea de formule noi.

În continuare, autoarea arată cum formula melodică permite să se ajungă, datorită « supleţei ei », la diversificarea melodiei pe diferite planuri »: a) variante locale şi regionale, b) variaţii strofice în cadrul aceleiaşi melodii, c) melodii noi în cadrul unui stil oarecare. Pe calea tuturor acestor metamorfozări se ajunge, după cum spune autoarea, « la evoluţia în timp a întregii melodici dela un stil la altul».

Ţinînd seama de acţiunea reciprocă dintre formulă şi întreg, de faptul că variaţia diferă şi după locul pe care formula îl ocupă în arhitectonica cîntecului, autoarea urmăreşte formula iniţială, ca şi altele, în diferite variante. Din exemplele date se vede cum formulele variază uneori mai mult, alteori mai puţin. Lucrurile se întîmplă la fel şi cînd este vorba de strofele aceluiaşi cîntec.

Peste tot pînă acum, formula ce se urmărea era lesne de recunoscut. Mai departe, autoarea trece la prezentarea a o serie de exemple în care caută să arate că « formula s-a transformat într-atît încît a devenit alta », că « limitele ei au fost depăşite», creînd-se formule noi « adesea prin mijloace care modifică substratul armonic al formulei », că în sfîrşit s-a dat naştere la « noi tipuri melodice şi moduri noi ».

În încheiere, atrage atenţia asupra importanţei cunoaşterii formulelor melodice, atît pentru folcloriştii cît şi pentru compozitori.

Prin felul cum se desfăşoară, articolul trezeşte o serie de idei, dar şi unele nedumeriri. Dintre acestea din urmă semnalăm următoarele:

1. — Autoarea îşi desfăşoară argumentarea referindu-se, mai tot timpul, la o formulă ce nu poate fi specifică nici pe plan regional necum naţional.

https://biblioteca-digitala.ro

2. — Socoteşte formula legată de un anumit mod — uneori lasă impresia că o leagă şi de o anumită regiune a scării — în timp ce aceeaşi formulă poate fi întîlnită cel puţin în trei moduri diferite.

3. — Socoteşte formula ca dispunînd de « nesfîrşite posibilităţi de mişcare, deci de schimbare a structurii ei», fără să ţină cont că prin variaţie se trece dintr-o formulă în alta, de unde rezultă că aceste posibilităţi sînt totuşi limitate.

4. — Nu recunoaşte contaminările, socotindu-le variaţii ale aceleaşi formule melodice, cum se întîmplă la pag. 16.

5. — Se ghidează în analiză după conturul melodic şi direcţia mişcării melodice, nesocotind total modul. De aici unele apropieri şi filiaţii ce nu rezistă criticii.

6. — Socoteşte că prin mutarea finalei formulei iniţiale de pe *la* pe *sol*, cu terminarea pe *mi*, şi cu diezarea treptei *fa* s-a ajuns la un nou mod: major-minorul *sol-mi*, cînd paralelismul major minor poate fi urmărit pînă în scările prepentatonice de patru sunete.

Trecînd peste aceste nedumeriri, trebuie să spunem că articolul prezintă o indiscutabilă importanţă, deoarece contribuie la o mai bună cunoaştere a unor elemente ale cîntecului popular care stau în strînsă legătură cu actul creaţiei populare şi cu evoluţia melodicei acestuia.

Jiři Vysloužil scrie « *Despre muzica şi cîntecul popular al valahilor din Moravia*» (« Muzica » nr. 11/1956, p. 28—33).

Este o problemă care ne interesează în de aproape nu numai pentru că este vorba de o populaţie de origine romînească stabilită în altă parte, ci şi pentru faptul că ne putem da seama în ce măsură ea a putut păstra, cîteva sute de ani, cîntecul său iniţial.

După ce face un istoric al problemei valahilor, arătînd care sînt ultimele păreri ale istoricilor asupra originii acestei populaţii, ca şi a folcloriştilor asupra specificului cîntecului valah, autorul prezintă cîteva melodii, atît cîntece propriu zise cît şi colinde. Dacă asupra originii cîntecelor lirice nu se poate pronunţa, asupra originii valahe a colindelor, care toate sînt legate de viaţa păstorească, socoteşte că se poate pronunţa cu mai multă siguranţă.

Mai vechi decît colindele sînt « cîntecele şi dansurile valahe » care s-au păstrat în forme deosebit de originale mai cu seamă în regiunile de munte ale Slovaciei. Un exemplu din Slovacia de nord are rezonanţe de Bihor şi Hunedoara.

În afară de cîntecele lirice şi rituale, menţionează ca pe una din manifestările valahe cele mai demne, dansul păstoresc-haiducesc « Odzemek » (hajduk, valašský). Dansul se găseşte şi astăzi în numeroase versiuni şi variante, iar melodia se găseşte consemnată în unele izvoare istorice, încă de la finele sec. XVI-lea.

Prezintă trei melodii de « odzemek » înrudite între ele, apoi două melodii romîneşti, una din F. I. Sulzer (« Dritte chora » din « Geschichte des transalpinischen Daciens », vol. II, tabula I) şi alta din Moldova, ambele înrudite de aproape cu cele de « odzemek ».

La această problemă se referă şi maestrul Sabin V. Drăgoi în « *O lună petrecută în Republica Cehoslovacă*» (« Muzica » nr. 3/1956, p. 22—26). Exemplele pe care le dă completează pe cele date de Vysloužil.

Jadviga şi Marian Sobiesky scriu despre *Activitatea folcloristică în R.P. Polonă* (« Muzica » nr. 1—2/1956, p. 55—58). Este un articol de informare asupra a ceea ce s-a realizat în domeniul folclorului din 1944 pînă astăzi. În prima parte a articolului — care a fost prezentat întîi sub formă de comunicare la Institutul de Folclor din Bucureşti — se vorbeşte despre particularităţile muzicale ale folclorului polonez. Acestea sînt: caracter omogen, dinamic, melodia se scurge într-un tempo viu (nu au timp nici loc pentru cezură, sau semi-cadenţă), lipseşte anacruza, predomină măsura ternară etc. În Podhala (ţinutul de la poalele munţilor Tatra) se întîlnesc şi fenomene de polifonie populară bazată însă pe gîndire armonică. De un farmec deosebit sînt accentele care dispreţuiesc orice schematism. Locul lor în melodie depinde, de obicei, de paşii dansului, de impulsiunea pe care o dă textul melodiei, ca şi de salturile acesteia. În măsurile de trei timpi, accentul cade cel mai adesea pe timpul al doilea.

După prezentarea acestor caracteristici, ni se vorbeşte despre formaţiunile instrumentale populare. Aceste formaţii sînt alcătuite din: cimpoi + vioară; cimpoi + vioară + clarinet; 2 viori + bas. De obicei instrumentiştii cîntă împreună, dar fiecare realizează — după personalitatea sa şi posibilităţile tehnice ale instrumentului respectiv — o variantă originală. La formaţiile de coarde se observă tendinţa de armonizare: basul părăseşte nota ţinută, devenind mai viu, iar vioara secundă contribuie la stabilirea unor funcţii armonice.

După această parte ce priveşte folclorul însuşi, urmează o a doua parte în care ni se relatează munca de organizare a culegerilor; se vorbeşte de greutăţile materiale şi organizatorice întîmpinate; despre elaborarea unei metode de transcriere; despre munca intensă de tipărire etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Articolul este foarte bine venit, deoarece ne pune în situaţia de a cunoaşte ce se face în domeniul culegerii şi cercetării folclorice în R.P. Polonă.

Dacă adăugăm articolelor de mai sus o recenzie la publicaţia « 200 cîntece şi doine », (« Muzica » nr. 1—2/1956, p. 82—85) şi un articol scris pe marginea constatărilor făcute la cea de a IV-a Finală a Concursului echipelor artistice de amatori (« *Puncte de plecare pentru îmbunătăţirea activităţii formaţiilor artistice de amatori* ». (« Muzica» nr. 10/1956, p. 17—20), în care se vorbeşte despre formaţiile instrumentale şi repertoriul lor — ambele articole sînt semnate de A. Vicol — putem spune că într-adevăr folclorul s-a bucurat în anul 1956 de atenţie deosebită din partea redacţiei revistei « Muzica ».

Gh. C

★

Noi studii privitoare la istoria folcloristicii romîne

Revista « Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor» Bucureşti, V, 1—2, ianuarie-iunie 1956, publică pe lîngă un bogat material de teorie şi istorie literară, două preţioase contribuţii la cunoaşterea dezvoltării folcloristicii noastre: Al. Bistriţeanu — « *Primii culegători de basme romîneşti (Fraţii Schott, Obert, Kunisch)* », (p. 13—40), şi V. Ciobanu — « *Tudor Pamfile* », (p. 41—135).

Studiul lui Al. Bistriţeanu începe prin a discuta critic cea dintîi culegere de basme romîneşti publicată în limba germană de Fraţii Arthur şi Albert Schott. Al. Bistriţeanu arată că Arthur şi Albert Schott se situează, în ce priveşte concepţia despre originea basmelor, pe poziţia curentă în folcloristica acelor vremi, poziţie a cărei protagonişti au fost Jacob şi Wilhelm Grimm. Ca şi fraţii Grimm, fraţii Schott cred că la temelia basmelor tuturor popoarelor stau cele mai vechi mituri ale omenirii, miturile primare ale unei singure familii, cea ariană. El remarcă în legătură cu aceasta, că, a reduce bogăţia de basme şi legende a popoarelor la miturile indo-germanice, înseamnă a exclude cu desăvîrşire rolul fanteziei creatoare şi a isteţimei populare a altor neamuri. Studiul subliniază că, însăşi gruparea materialului în culegere reflectă concepţia autorilor despre originea basmelor. Contribuţia fraţilor Schott, îşi are totuşi însemnătatea ei incontestabilă. Ea a atras atenţia asupra fecundităţii şi valorii artistice a basmelor romîneşti, constituind un imbold pentru alţi culegători germani ca: R.D. Waldburg, L. A. Staufe şi Franz Obert.

Autorul studiului arată că Franz Obert intenţionase şi el să realizeze o colecţie de basme în genul celei a lui Schott. Colecţia a văzut însă lumina tiparului abia după moartea acestuia, publicată fiind sub îngrijirea lui Adolf Schullerus.

Studiul arată apoi că Richard Kunisch a contribuit la cunoaşterea basmelor romîneşti prin publicarea a două basme şi a unor credinţe şi superstiţii pe care le-a cules în călătoria făcută în ţara noastră.

Al. Bistriţeanu propune transpunerea în limba romînă a basmelor şi legendelor din colecţia fraţilor Schott şi a lui Franz Obert, socotind că acestea ar îmbogăţi materialul documentar ce stă la dispoziţia cercetătorilor folclorului şi izvoarele de inspiraţie ale scriitorilor.

Articolul lui V. Ciobanu — articol ce a constituit subiectul unei comunicări în seziunea Academiei R.P.R. din1956—face o evocatoare prezentare a omului T. Pamfile, a activităţii şi concepţiei sale de folclorist. Autorul subliniază că T. Pamfile nu poate fi socotit un teoretician. Despre el nu se poate spune că a creat o şcoală, ci, că a fost mai curînd un amator de o factură deosebită.

La « Cronica » revistei, Ovidiu Papadima semnează recenzia volumului I anul 1955, al anuarului Institutului de Etnografie şi Folclor din Berlin, făcînd o trecere în revistă a conţinutului anuarului, iar Ion Constantin Chiţimia prezintă volumul II al periodicului polonez « Lud », periodic care pune la curent pe specialiştii polonezi cu cele mai noi date atît ale ştiinţei folclorice polone, cît şi a ştiinţei folclorice în general. Tot Ion Constantin Chiţimia vorbeşte despre culegerea de cîntece populare polone, făcută de Institutul de Stat pentru Artă din Varşovia.

★

Tot în cadrul acţiunii menite să ducă la o mai bună cunoaştere a istoriei folcloristicii noastre, revista « Studii şi cercetări ştiinţifice » — Seria III Ştiinţe sociale — a Academiei R.P.R. Filiala Cluj, VI, 3—4, iulie-decembrie 1955, publică două importante studii în legătură cu folcloristica transilvăneană: I. Breazu « *Gheorghe Bariţ şi patrimoniul popular* » (p. 33—42) şi I. Muşlea « *Ion Pop Reteganul folclorist* » (p. 45—67).

Studiul lui I. Breazu arată interesul din totdeauna a lui G. Bariţ pentru patrimoniul folcloric. Preocupările lui G. Bariţ se îndreaptă asupra poeziei populare cît şi asupra basmelor şi proverbelor. El este acela care semnalează în 1845, apariţia celei dintîi culegeri de basme romîneşti: « Walachische Märchen » a fraţilor Schott, socotind că asemenea lucrare ar fi trebuit « să iasă din condeiul

https://biblioteca-digitala.ro

unui romîn despre romîni». Într-o serie de articole apărute în «Calendarul pentru poporul romîn» G. Bariț cere să se studieze muzica populară și atrage atenția asupra dansurilor populare.

În partea a doua a vieții sale G. Bariț s-a ocupat de portul popular. Prin port, G. Bariț nu înțelegea numai îmbrăcămintea, ci și anumite piese din industria casnică. El a luat inițiativa unor expoziții, la Brașov 1862 și la Sibiu 1881, în care industria casnică și portul, bogat reprezentate, au ocupat un loc de frunte.

I. Mușlea arată printr-un documentat și convingător studiu, că I. Pop Reteganul a fost cel mai reprezentativ folclorist al Ardealului, din secolul trecut. El ne-a dăruit cea mai masivă și bogată icoană a folclorului romînesc din Ardeal. Scoțînd în valoare importanța activității folcloristice a lui Ion Pop Reteganul, I. Mușlea propune să se repare modesta casă din Reteag, satul în care s-a născut Ion Pop Reteganul. Sîntem bucuroși să anunțăm că între timp casa din Reteag a fost reparată și un mic muzeu păstrează azi amintirea neobositului folclorist ardelean, printre ai săi.

Ion Mușlea socotește că e de datoria Academiei R.P.R, să trieze basmele culese de Ion Pop Reteganul, publicînd partea cea mai prețioasă a colecțiilor împreună cu un studiu despre opera folcloristului. E necesar deasemeni să se alcătuiască o bibliografie completă a tuturor materialelor folclorice publicate de Ion Pop Reteganul în periodicile ardelene.

G.C.

★

Două publicații de jocuri populare romînești

Interesul crescînd față de problemele coregrafiei populare a făcut să se simtă tot mai acut lipsa publicațiilor de dansuri populare romînești. De aceea, după ce Vera Proca Ciortea a publicat în 1955 antologia «Jocuri populare romînești», ne bucură apariția la sfîrșitul anului 1956 a două noi culegeri de folclor coregrafic.

Prima intitulată «Jocuri din Banat» E.S.P.L.A., București 1956, 121 pag., este scrisă de Gh. Popescu-Județ. Ea cuprinde 11 jocuri bănățene, zece brîie bărbătești și un joc mixt de perechi «Ardeleana ca pe Bistra».

Nu atît prin conținut cît mai ales prin modul de prezentare a materialului, într-o formă generalizatoare, publicația se adresează în special mișcării artistice de amatori, fiind totuși plină de interes și pentru cei care se ocupă cu studiul științific al jocului popular.

Descrierea propriu zisă și notarea dansurilor este precedată de o scurtă introducere, în care autorul caută să caracterizeze diferitele aspecte ale jocului bănățean. Informațiile în legătură cu viața jocului în cadrul celorlalte manifestări locale, a originii unora din ele, sau datele cu caracter etnografic, prezintă un real interes. Ne pare rău însă că ele nu sînt prezentate într-o formă mai riguroasă, cu indicarea sursei de unde au fost luate, cum se obișnuiește în lucrările științifice. Prezentarea riguros științifică a acestor date ar fi ridicat valoarea cărții și nu ar fi lăsat nedumeriri în legătură cu unele concluzii la care ajunge autorul.

Există unele nedumeriri și în legătură cu anumiți termeni folosiți în cadrul lucrării. Astfel, în scurta analiza ritmică asupra brîielor bănățene, autorul nu explică ce înțelege prin termenul de contra sincopă, termen neîntîlnit pînă acum nici în coregrafie și nici în ritmica muzicală. De asemenea în același pasagiu se folosesc termenii de sincopă și contra timp, care după părerea noastră sînt improprii în a caracteriza brîiele bănățene, deoarece jocul bănățean nu cunoaște decît în rare cazuri contra-timpul și aproape de loc sincopa.

Partea introductivă este urmată de o prezentare tot generalizatoare a costumului bănățean femenin și bărbătesc însoțit de două planșe sugestive.

Trecînd la partea tehnică a cărții, adică la notarea și la descrierea dansurilor, trebuie de la început să subliniem încercarea făcută de autor și în parte izbutită, de-a găsi o formă accesibilă și sugestivă în prezentarea lor. Spunem în parte, deoarece întrebuințarea unor termeni din baletul clasic pentru a desemna o succesiune de mișcări din jocul popular, sau gruparea pașilor în forme fixe cum ar fi «pas de poșovoaică», «pas de iederă» etc., dacă sînt oportune în descrierea unor montări coregrafice sau în studiile de caracter romînesc, în cazul prezentării unui material folcloric, pot duce la schematizarea și pierderea stilului interpretativ local. Aceasta doarece jocul popular romînesc se caracterizează printr-o mare varietate de nuanțe, libertate de execuție și fantezie a interpretului. Un «pas de brîu» de exemplu, poate fi executat cu nenumărate variații, chiar în cadrul aceluiași joc.

Partea a doua în care se prezintă fiecare pas din cadrul «figurilor fixe» apare mult mai concretă și mai explicită. Demne de menționat sînt caracterizările unor dansuri, care aduc interesante relații asupra originii și caracterelor lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Un element care contribuie în mare măsură la formarea unor imagini clare asupra diferitelor momente din desfășurarea dansurilor sînt schițele de mișcare. Desenele păstrează caracteristicele de stil ale jocului bănățean și plasticitatea mișcărilor.

Colecția este încheiată de o broșură anexă, cuprinzînd melodiile corespunzătoare jocurilor prezentate, melodii care sînt transpuse pentru pian de compozitorul Ștefan Mangoianu.

Dincolo de observațiile sumare făcute, antologia de jocuri din Banat alcătuită de Gh. Popescu-Județ, este o bună realizare pe linia valorificării folclorului nostru coregrafic. Dansurile pe care le cuprinde sînt reprezentative, iar descrierea lor tehnică posedă calități care o fac accesibilă chiar și celor mai puțin inițiați în problemele notării și descrierii dansului popular.

Cea de-a doua publicație este intitulată « Dansuri populare romînești» vol. I — Ed. C.C.S., București 1956, 169 p. și apare sub îngrijirea maestrului Gh. Baciu laureat al premiului de stat.

Spre deosebire de prima carte: « Jocuri din Banat» care caută să prezinte dansurile în forma lor autentică populară, cea de-a doua, cum însăși introducerea arată, cuprinde un număr de 5 dansuri, creații ale maeștrilor coregrafi de la ansamblurile profesioniste și echipele de amatori. Aceste creații, bazîndu-se pe elemente folclorice, le dezvoltă, le îmbogățesc fie numai din punct de vedere coregrafic, fie introducînd teme de viață proprii țărănimii noastre.

Jocurile publicate în colecția de față sînt intitulate: « Plutașii», « Idilă din Făgăraș», « Joaca fetelor» și « Joc din Țara Oașului».

Nota de față se mărginește a face cîteva observații auspra prezentării tehnice a dansurilor și din acest punct de vedere, ca impresie generală se face observată lipsa de unitate în descrierea dansurilor, datorită faptului că descrierile sînt făcute de coregrafi diferiți cu metode diferite.

Avînd însă în vedere stadiul actual al cunoștințelor și slaba experiență în domeniul notării dansurilor, acest fapt are și un aspect pozitiv. El dă posibilitatea puneri în discuție a diferitelor sisteme de descriere a creațiilor coregrafice, ajungîndu-se astfel la o metodă unitară și general valabilă.

Din publicația de față, cea mai completă și mai clară descriere este făcută de maestrul Gh. Baciu — celelalte descrieri prezintă o serie de lipsuri, dintre care notăm: caracterizare superficială a tematicei unor dansuri, terminologie greoaie uneori, desemnarea timpilor dintr-o măsură cu: « Unu», « doi», « trei» și etc., metodă ce crează dificultăți în determinarea valorii ritmice a pașilor. De asemenea se resimte lipsa formulelor ritmice a pașilor în unele descrieri.

Descrierile sînt completate cu schițe de mișcare și amplasament scenic, care se dovedesc în acest caz foarte utile, precum și de o parte muzicală, compoziții sau aranjamente a diferiților compozitori, în reducție pentru pian.

Felul cum este concepută în ansamblu această publicație denotă o preocupare serioasă din partea coregrafilor pentru răspîndirea celor mai bune realizări din acest domeniu.

G. R.

★

Studii și materiale folclorice în revista „Cultura Poporului" 1957

În paginile ei, revista « Cultura Poporului» îmbrățișează multiple probleme ridicate de creația și activitatea artiștilor amatori. Printre acestea sînt și cele legate de valorificarea folclorului de către echipele de amatori și de modul în care el trebuie prelucrat în raport cu cerințele noii sale funcții, cea de spectacol. În anul 1956 revista a consacrat mai multe articole acestor probleme. Chiar în primul număr (VI, 1, p. 38—46) extrasul referatului prezentat de Casa Centrală a Creației Populare, cu ocazia celui de al IV-lea concurs al brigăzilor artistice de agitație în paragraful intitulat: « Grija pentru valorificarea folclorului» spune: « Brigăzile trebuie să cultive tradițiile bune ale creație folclorice», ele « trebuie să devină minieri încercați ai comorilor folclorice ale poporului nostru.» Prelucrarea creatoare a folclorului este apoi exemplificată prin modul cum au fost valorificate de către multe brigăzi de agitație, vechile descîntece, zicalele versificate, baladele, și diferite procedee tehnice din literatura populară etc.

De asemenea referatul subliniază marile posibilități artistice ale creatorilor populari (ca Muntcanu Varvara Bîlca-Rădăuți; Maria Sas Ieud-Maramureș; și Ilie Tudor Poduri-Craiova) ei trebuind să formeze în viitor baza cercurilor de creație a brigăzilor.

Abordînd probleme principiale legate tot de munca brigăzilor artistice de agitație, articolul semnat de Mihai Pop (VI, 2, p. 40—41) dezbate în special aspecte în legătură cu valorificarea folclorului.

În primul rînd autorul arată că este necesar să se acorde o mare importanță nu numai formei diferitelor creații populare (cîntece, jocuri, povestiri, ghicitori, proverbe), ci în special conținutului

https://biblioteca-digitala.ro

lor de idei, lucru care va impiedica includerea în programe a unor materiale neartistice, vulgare, de la « periferia folclorului ». De asemenea se atrage atenţia asupra lipsei de interes manifestat pînă în prezent pentru valorificarea cîntecelor de luptă din trecutul poporului. În folclor, arată mai departe autorul, nu trebuie căutat doar forma tradiţională, deoarece poporul în raport cu noile condiţii de viaţă, găseşte mereu noi forme de expresie corespunzătoare năzuinţelor şi sentimentelor lui.

Pentru echipele de dansuri care îşi încep pregătirile în vederea celui de al IV-lea concurs pe ţară a Căminelor Culturale şi Sindicatelor, Gheorghe Baciu scrie un articole intitulat « Mult succes artiştilor dansatori » în care discută atît problema repertoriilor cît şi a tematicei spectacolelor de amatori (VI, 3, p. 2—3). Repertoriul trebuie să se bazeze în primul rînd pe material folcloric original, local, valorificînd în unele cazuri şi diferite tradiţii populare. Tematica, axată pe realităţile vieţii de azi, să se inspire din munca zilnică a ţăranului (plutărit, bumbăcărit, culesul viilor etc.) Acest material poate căpăta apoi, în cadrul prelucrări sale scenice, diferite forme începînd de la simple suite pînă la compoziţii coregrafice.

Un articol care se referă la probleme legate de data aceasta de costumul popular este semnat de Constantin Prichici şi se intitulează « Pentru păstrarea tradiţiei şi autenticităţii portului popular » (VI, 8, p. 53—55). După o amplă descriere a costumului moldovenesc, autorul relevă unele aspecte de degenerare, prin introducerea fotelor din Muscel, Argeş sau Gorj, înlocuirea cătrinţelor cu fote ţesute în război şi a îmbinării de motive străine ce duc la forme hibride. De asemenea el ia o atitudine fermă împotriva acelor cooperative care confecţionează costume fără să cunoască specificul local.

Probleme de principiu, şi în legătură cu ele şi unele probleme ale folclorului sînt dezbătute în interviul « Dansul cu temă contemporană » luat de Liana Maxy lui Gh. Popescu-Judeţ şi Florin Raba (VI, 5, 59—60) ca şi în articolul lui Ionel Jianu « Cîteva sugestii pentru activitatea artiştilor amatori din arta plastică » (VI, 11).

Un număr important de reportagii, dări de seamă, articole, note sînt dedicate celui de al IV-lea concurs al formaţiilor muzicale şi de dans al echipelor artistice de amatori.

Urmărind munca echipelor încă din fazele pregătitoare diferitele note relevă aspecte interesante din activitatea lor creatoare.

În urma concursului, un număr mare de articole analizează realizările cele mai valoroase, realizări care s-au situat în special pe linia valorificării folclorului local. Unul din ele intitulat « Despre laureaţi ai concursului » prezintă corurile din com. Leşu, Casa raională de cultură din Lugoj, Echipa de fluieraşi din Jina şi echipa de jocuri din com. Urzica (VI, 10). De asemenea este discutată munca şi realizarea unor echipe care au adus fie material folcloric interesant, fie idei originale în prezentare; ca de exemplu: corul din Poiana, echipa de dans de la Lăpugiul de Sus, reg. Hunedoara, şi formaţiile de cor şi dans din regiunile Baia Mare, Ploeşti, Cluj (VI, 9).

Aprecierile cu caracter de sinteză în legătură cu concursul au fost făcute de membrii juriului. Unele dintre ele ca de pildă: « Unele puncte de vedere cu privire la coruri » — C. Rădulescu, « Însemnări din jurnalul unui spectator la concurs » — Teodor Balş, « Unele observaţii privind echipele de joc » de Vera Proca-Ciortea, « Formaţiile instrumentale » — de Liviu Ionescu (VI, 10), conţin preţioase observaţii asupra modului cum a fost prezentat folclorul. În acelaşi număr au apărut şi însemnări ale cîtorva străini care ne-au vizitat ţara şi care au asistat la desfăşurarea concursului. În general ei îşi exprimă admiraţia pentru bogăţia şi nesecatele resurse ale folclorului nostru. Articolele sînt semnate de Bárányai Tibor (R.P. Ungaria), Al. Lloyd (Anglia) şi Ţanco Nuşcov (R.P. Bulgaria).

Creatorii de artă populară plastică au avut şi ei în anul 1956 un eveniment important: cea de a doua expoziţie republicană. Scriind despre ea, Constantin Prichici, relevă faptul că « nici cînd arta populară n-a fost mai mult preţuită decît acum ». El dă apoi numeroase exemple de cele mai valoroase realizări de costume, cusături, obiecte casnice, artă decorativă şi plastică (VI, 10).

Dar pe lîngă articole ce discută probleme de principiu şi dau îndrumări pentru valorificarea folclorului prin mişcarea artistică de amatori, revista « Cultura Poporului » publică şi material folcloric propriu-zis, poezii cu tematică nouă, (VI, 1) strigături cîntece etc. Dintre acestea notăm: « Vai de mine micu-s mic » cules de Stefan Răduţ din com. Romoş-Orăştie (VI, 2) şi « S-a dus puiul meu s-a dus » cules de A. Vicol din com. Bătrîni, Prahova (VI, 4) precum şi patru jocuri populare culese în special din Moldova şi Banat. Dintre acestea Gh. Popescu-Judeţ descrie: « Trilişeşti » (VI, 7), « Leşasca » (VI, 8) şi « Galaonul de la Bîrca » (VI, 10), iar Brummer Jacob — « Bătuta de la Serafineşti », (VI, 4).

În rubrica intitulată: « Din istoria folcloristicii » apar o serie de articole comemorative dedicate lui I. Vidu, « Exemplul unui mare compozitor patriot » de Viorel Cosma (VI, 3), lui

https://biblioteca-digitala.ro

C. Rădulescu Codin « Un pasionat şi harnic folclorist» de Mihail Robea (VI, 5), Teodor Bălăşel « Un pasionat culegător de folclor» de Gh. Alexe (VI, 9) şi Victor Vasilescu «Un animator al muzicii noastre corale» de Viorel Cosma (VI, 11). Aceste articole sînt însoţite de versuri spicuite din colecţiile autorilor, sau în cazul lui I. Vidu de corul « Răsunet de la Crişana» şi a lui V. Vasilescu de corul « Ceapa ciorii».

G. R.

★

Desbateri pe marginea Concursului echipelor artistice de amatori

Prin rezultatele sale incontestabile al IV-lea Concurs al echipelor artistice de amatori dela oraşe şi sate a marcat un moment deosebit în dezvoltarea artei şi culturii de masă din ţara noastră. Importantele realizări artistice pe care concursul le-a promovat, munca temeinică şi susţinută a celor mai multe din echipe se cereau subliniate pentru a fi puncte de orientare şi imbold pentru activitatea viitoare. La fel se cereau discutate şi greutăţile şi lipsurile observate în timpul concursului. Din iniţiativa şi sub îndrumarea Ministerului Culturii, Casa Centrală a Creaţiei Populare şi Secţia cultură de masă a Consiliului Central al Sindicatelor a analizat rezultatele, greutăţile şi lipsurile şi le-a supus unor largi dezbateri care au contribuit la lămurirea a numeroase probleme pe care mişcarea artistică de amatori le pune în etapa actuală a dezvoltării culturale a poporului nostru.

Prelucrate de specialiştii Casei Centrale a Creaţiei Populare, rezultatele, greutăţile şi lipsurile concursului au fost prezentate într-un referat general la o consfătuire organizată la colegiul Ministerului Culturii în ziua de 28 noembrie 1956, cu participarea Direcţiei Generale a Artelor, Direcţiei generale a Aşezămintelor Culturale, Casei Centrale a Creaţiei Populare, Secţiei cultura de masă a Consiliului Central al Sindicatelor, Institutului de Folclor, etc. Consfătuirea prezidată de tov. Prim locţiitor al Ministrului Culturii, C. Prîsnea, a stabilit principiile pe baza cărora se vor dezbate rezultatele concursului şi modul cum vor fi organizate aceste dezbateri.

La 17—18 decembrie 1956 a avut loc dezbaterea în legătură cu activitatea brigăzilor artistice de agitaţie. Dezbaterile la care au participat 300 instructori de brigăzi de la oraşe şi sate, secretari ai cenaclurilor literare din ţară, scriitori, compozitori, regizori, actori, folclorişti, specialişti ai Casei Centrale a Creaţiei Populare etc., s-au desfăşurat pe baza referatului « Unele probleme ale brigăzilor artistice de agitaţie pe marginea celui de al IV-lea concurs pe ţară », prezentat de Casa Centrală a Creaţiei Populare. În cadrul consfătuirii şase brigăzi laureate şi fruntaşe din capitală au prezentat un program artistic. Din dezbateri a reieşit încă odată importanţa deosebită pe care o are activitatea brigăzilor artistice de agitaţie în angrenarea maselor largi populare în acţiuni menite să făurească un trai mai bun şi un viitor fericit oamenilor muncii din ţara noastră. S-a subliniat legătura pe care această nouă formă de manifestare a mişcării artistice de amatori o are cu tradiţia folclorică, felul cum ştie şi trebuie să folosească şi să ducă mai departe, elementele de satiră şi humor din creaţia noastră populară.

La 21—22 ianuarie 1957 a avut loc dezbaterea problemelor legate de activitatea coregrafică a mişcării artistice de amatori. La această consfătuire au participat 250 instructori de dans dela oraşe şi sate, metodiştii cu probleme de coregrafie ai Caselor regionale de Creaţie Populară şi ai Caselor raionale de cultură, coregrafii ansamblurilor populare, folcloriştii şi specialiştii Casei Centrale a Creaţiei Populare. Rezultatele concursului şi problemele ridicate de mişcarea coregrafică de amatori au fost concretizate în referatul « Unele probleme privind arta coregrafică în mişcarea de amatori pe marginea celui de al IV-lea concurs pe ţară» prezentat de Casa Centrală a Creaţiei Populare. În cadrul consfătuirii au avut loc spectacole prezentate de ansamblurile populare şi de echipele de dans laureate şi fruntaşe din capitală.

Între 11—13 februarie 1957 a avut loc dezbaterea în legătură cu problemele muzicii în cadrul mişcării artistice de amatori. Au participat 350 dirijori de cor, dirijorii corurilor ansamblurilor populare, compozitori, muzicologi metodişti cu problemele muzicii de la Casele regionale de Creaţie Populară şi Casele raionale de cultură, folclorişti, specialişti ai Casei Centrale a Creaţiei Populare, etc. — S-au prezentat şi dezbătut următoarele referate: D. D. Botez « Unele probleme ale muzicii corale în activitatea artistică de amatori». — Liviu Ionescu: « Unele probleme ale muzicii instrumentale în activitatea artistică de amatori». — C. Palade: « Cunoaşterea scriiturii corale, ajutor preţios pentru dirijori în alegerea şi realizarea repertoriului ». Un concert dat de corurile de amatori laureate şi fruntaşe din capitală a îmbogăţit desfăşurarea deosebit de interesantă a acestei consfătuiri.

Preţioase pentru activitatea viitoare a mişcării artistice de amatori din domeniile brigăzilor de agitaţie, echipelor de dans şi corurilor, dezbaterile au scos în relief şi au lămurit mai cu seamă

https://biblioteca-digitala.ro

problemele de repertoriu şi de interpretare. S-a subliniat deasemeni necesitatea instruirii temeinice a cadrelor de instructori, deci necesitatea organizării de cursuri şi publicarea materialelor îndrumătoare de specialitate.

Atmosfera de activă participare la discuţii, interesul arătat de toţi participanţii problemelor dezbătute şi străduinţa de a le lămuri printr-un efort comun menit să contribuie la îmbunătăţirea muncii şi să ducă la rezultate şi mai mari, a arătat încă odată că mişcarea artistică de amatori, mişcare de uriaşe proporţii în ţara noastră, este şi o mişcare de mare vigoare şi profunzime ce contribuie şi va contribui tot mai mult la ridicarea nivelului cultural al maselor largi, la făurirea artei şi vieţii noi din patria noastră.

M. P.

★

O nouă afirmare a artei noastre populare peste hotare.

În decursul anului 1956, Societatea Filarmonică din Teheran a invitat un grup de artişti romîni pentru a da trei spectacole. Această invitaţie marchează începutul relaţiilor culturale între Republica Populară Romînă şi Iran.

Acest început a fost făcut de Ansamblul C.F.R. «Giuleşti» cunoscut prin activitatea lui artistică. Grupul, condus de compozitorul Dumitru Bughici, a fost format din 27 artişti ai ansamblului C.F.R. «Giuleşti», 16 dansatori sub conducerea coregrafică a maestrului Petre Bodeuţ şi o mică formaţie de muzică populară în frunte cu maestrul Nicu Stănescu. El a sosit la Teheran în ziua de 29 decembrie 1956.

Chiar în ziua sosirii a avut loc primul spectacol, aşteptat şi primit cu multă căldură de publicul din Teheran. Multe din dansuri şi piese muzicale au fost bisate. De un mare succes s-au bucurat: «Danţuri din Oaş», «Suită de jocuri de pe Mureş», «Căluşarii» precum şi «Horă» şi «Sîrbă» cîntate de fluieraşul Grigore Vasile; «Săniuţa», «Cimpoiul» şi «Ciocîrlia» cîntate la vioară de Nicu Stănescu, cîntecul «Gaida» şi «Cîntece iraniene» interpretate de orchestră.

Presa iraniană, a acordat un interes deosebit spectacolului, ziarele subliniind măestria dansatorilor şi vraja arcuşului maestrului Nicu Stănescu.

Grupul de artişti romîni a mai prezentat încă două spectacole pentru publicul larg, un spectacol pentru Asociaţia de prietenie irano-sovietică şi un spectacol organizat de Legaţia R.P.R. la care au participat membrii guvernului iranian, parlamentari şi membrii Corpului diplomatic.

Spectacolele au contribuit la cunoaşterea artei noastre populare şi la întărirea prestigiului realizărilor actuale ale ţării noastre în domeniul culturii populare.

Cu ocazia vizitei lor la Teheran artiştii romîni au avut prilejul de a cunoaşte valoarea artei populare iraniene.

O vizită menită să strîngă mai mult legătura cu folcloriştii iranieni, a constituit-o cea de la Conservatorul de muzică iraniană. Profesorii şi elevii Conservatorului au dat în cinstea grupului romîn un scurt concert de muzică iraniană. Concertul a fost prezentat de folcloristul iranian R. Khaleghi, directorul Conservatorului şi cunoscut prieten şi admirator al folclorului romîn.

C. C.

★

Ansambluri străine în R. P. R.

În a doua jumătate a anului trecut şi în prima lună a anului 1957, viaţa artistică a ţării noastre a fost îmbogăţită de minunatele spectacole de dansuri date de trei mari ansambluri din: U.R.S.S., R.P.Bulgaria şi R.P.D. Coreea; Ansamblul Igor Moiseev din Moscova, Ansamblul Vladimir Maiakovski din Sofia, şi, Baletul studioului de Stat, Ţoi Sin Hi din Phenian.

Baletul studioului de Stat «Ţoi Sin Hi» din R.P.D.Coreană are o puternică amprentă naţională, bazîndu-se fie pe clemente de folclor, fie pe o gestică rituală clasică sau pe motive luate din viaţa de toate zilele. Acompaniamentul muzical este executat pe instrumente populare coreene.

Programul prezentat în ţara noastră în cursul lunii octombrie 1956 a cuprins baletele intitulate «Legenda despre cetatea Sadosen» şi «Sub cer senin», pe librete şi coregrafie de Ţoi Sîn Hi, precum şi o serie de dansuri de grup şi dansuri solistice interpretate cu mare măestrie de An Sîn Hi. Tradiţia populară este îmbogăţită în baletul coreean al lui Ţoi Sîn Hi printr-o stilizare făcută cu o adîncă înţelegere a folclorului şi cu o mare fantezie creatoare.

Ansamblul bulgar de cîntece şi dansuri «Vladimir Maiacovski» a întreprins un turneu prin ţara noastră în cursul lunilor decembrie 1956 şi ianuarie 1957.

Grupa de dansatori a ansamblului a executat cu măiestrie numeroase dansuri din diferite regiuni ale R. P. Bulgare, care au impresionat publicul prin varietatea şi prospeţimea lor. Grupul vocal de estradă, laureat al concursului naţional al maeştrilor artei de estradă, condus de Sofia

https://biblioteca-digitala.ro

Lidji, a interpretat cîntece populare bulgăreşti. Ansamblul s-a bucurat de o primire caldă şi entuziastă din partea publicului.

În ultimele zile ale anului 1956 şi începutul anului 1957, am putut admira din nou pe scenele noastre minunatele dansuri ale popoarelor din U.R.S.S. în execuţia ansamblului «Igor Moiseev».

În programele prezentate, publicul nostru a avut bucuria să revadă unele din dansurile bogatului repertoriu al ansamblului şi unele dansuri noi ca dansul ciuvaş, dansul băşchir şi dansul chinez. Au stîrnit vii şi prelungite aplauze tabloul «Partizanii» din ciclul «Imagini sovietice» şi «Lupta celor doi băieţaşi nanaezi».

S-au relevat în special Tamara Zeifert, artistă emerită a R.S.F.S.R., Lidia Scriabina, Tamara Golovanova, Leo Golovanov, Vasilii Savin şi alţii. Pe lîngă marea virtuozitate a soliştilor şi dansatorilor s-a remarcat şi de data aceasta omogenitatea desăvîrşită a ansamblului.

În semn de prietenie pentru ţara noastră ansamblul a executat o suită de dansuri moldoveneşti şi dansurile «muşamaua» şi «brîul».

E. C.

★

Concursul tinerilor soliști populari

Între 2 şi 24 martie 1957, au avut loc în Capitală ultimele etape ale concursului de tineri soliști de muzică populară, în vederea celui de al 6-lea Festival Mondial al Tineretului, ce se va desfăşura în vara acestui an la Moscova.

Ne-am obişnuit a privi un asemenea eveniment ca pe o adevărată sărbătoare folclorică, aşteptată cu îndreptăţită bucurie şi curiozitate. Căci concursurile precedente au prilejuit desfăşurarea unor mari şi bogate spectacole de artă populară, în cursul cărora au ieşit la iveală cele mai valoroase şi uneori neaşteptate aspecte ale inepuizabilului tezaur folcloric romînesc, ca şi talente interpretative stîrnind adeseori suprindere şi admiraţie.

De aceea, începînd relatarea unui asemenea eveniment, se cuvine să te opreşti mai întîi asupra momentelor sale cele mai luminoase.

Reflectînd creşterea interesului şi dragostei pentru cîntecul popular, concursul a adunat alături de cei care trăiesc obişnuit într-un mediu autentic folcloric, un mănunchi de tineri artişti funcţionari, studenţi sau elevi crescuţi prin condiţiile activităţii lor în afara unei ambianţe folclorice naturale, dar care au căutat să se apropie de aceasta, reuşind uneori cu puţin, alteori cu mult succes.

Concursul ne-a oferit surpriza apariţiei unui grup de noi naişti, care ne-au impresionat nu numai prin talentele lor mult făgăduitoare — deşi sînt cruzi încă, foarte tineri şi aproape începători — dar şi prin faptul că au schimbat perspectivele pînă nu de mult triste ale unui instrument popular atît de pitoresc ca naiul, dar care părea să fie sortit declinului. De aceea, i se cuvin numai cuvinte de laudă profesorului acestor copii, Fănică Luca, artistul care poartă de cîteva decenii în ţară şi peste hotare faima acestui instrument popular şi care i-a făcut să cînte pe micii săi învăţăcei şi le-a urmărit regulat, etapă cu etapă, cu grija, curiozitatea şi interesul pedagogic al profesorului, evoluţia din sala de studii a şcolii pe scena sălii de concurs.

Prilej de revărsare a bogăţiei melodice populare, concursul a făcut să răsune parte din repertoriile frumoase, autentice, variate şi uneori inedite ale unor cîntăreţi ca: Victoria Darvai, Aurelia Fătu Răduţu, Ştefania Polovenco, sau Natalia Şerbănescu şi Teodora Rusu, elevele Şcolii Medii de Muzică din Bucureşti, îndemnate de profesoara Elisabeta Nestor spre un repertoriu ales cu gust artistic şi spirit de discernămînt. La fel se poate vorbi despre repertoriile unor instrumentişti ca: cimpoierul Arion St. Gheorghe din Bătrîni (reg. Ploeşti), fluieraşii Marica Graţian şi Larion din Leşu (reg. Cluj) şi Farcaş Ion, Pop Florea şi Frandeş Ion din Hodac (Reg. Aut. Maghiară), sau acordeonistul Ilie Udilă, care (exceptînd cîteva piese) cultivă un repertoriu interesant, la un instrument atît de susceptibil infiltraţiilor eterogene şi discutabile, cum este acordeonul.

Îmbinînd cu fantezie şi justă înţelegere a repertoriului local (maramureşan) cîteva teme muzicale adecvate, cîntăreaţa Victoria Darvai, cu o convingătoare capacitate expresivă, a făcut să trăiască dramatică şi impresionantă balada haiducului Pintea Viteazul, graţie unui continuu dinamism şi contrast creat prin alternarea unor melodii specifice evocînd fie semnalul de bucium, fie lirismul sau dramatismul unei doine maramureşene, fie impulsul unei melodii de joc, fie, în sfîrşit, resursele dramatice ale recitativului epic.

Trecînd de la aceasta la lirica parcă naivă şi plină de prospeţime a cîntecelor de dragoste, sau la nervul ritmico-melodic al cîntecelor de joc, pline de spirit şi humor, interpreta a dat viaţă cîntecului şi stilului maramureşan, într-o autentică formă de manifestare.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă atmosferă a creat Aurelia Fătu Răduțu, cu melodica evoluată, luminoasă și opulentă a repertoriului bănățean, generos revărsată în temele cantabile și bogat ornamentate ale cîntecului liric, sau în varietatea invenției melodico-ritmice a cîntecului de joc.

Originalele « Pandelașul» și « Geamparaua de nuntă », cîntece cu rezonanță, parcă instrumentală, și cu un viu puls ritmic ale Ștefaniei Pavlenco, susținute de versuri create în parte de interpretă, cu talent, în spirit popular, au purtat în sală suflul cîntecelor moldovenești și muntenești de joc.

S-au adăugat cîntecele inedite ale Nataliei Șerbănescu, de la Școala Medie de Muzică din București, care au adus poezia specifică — încă puțin cunoscută — și nuanțele cu iz oriental ale cîntecului dobrogean.

În sfîrșit de la farmecul rustic al repertoriului cimpoierului din Bătrîni și de la atmosfera poetică plină de variate resurse expresive, sau nervul ritmic ce îndeamnă la joc al fluierașilor din Leșu sau Hodac, pînă la rezonanțele urbane ale repertoriului acordeonistului Udilă, muzica populară instrumentală și-a desfășurat cîteva categorii ale sale.

Susținîndu-și repertoriul cu o bună execuție tehnică (nu însă întotdeauna fără reproș), cu o interpretare muzicală și cu naturalețea și autenticitatea stilului popular, parte din interpreți au creat momente de adevărată desfătare artistică, au făcut să crească admirația pentru folclorul romînesc și au dobîndit recunoașterea talentului lor din partea ascultătorilor.

Aici se cuvine să fie aduse cuvinte de laudă Angelei Moldovanu, cîntăreață cu studii vocale, cu excepționale însușiri vocale și muzicale pentru drumul bun pe care se află în însușirea repertoriului și stilului popular.

În sfîrșit, se cere menționată tendința de îmbogățire a mijloacelor de concretizare a muzicii populare, manifestată în alcătuirea duo-ului și trio-ului de fluiere (în această acțiune meritele Profesorului Teodor Jarda, adînc cunoscător al folclorului local, merită să fie subliniate în chip deosebit) și a duo-ului de nai, mici încercări de polifonie instrumentală, ecouri ale unor noi necesități de expresie muzicală în forme mai complexe.

Aspectele pozitive remarcate cu prilejul concursului, ca și cele mult mai numeroase cunoscute în folclor și în afara acestuia, ne fac, firește, exigenți și ne întristează atît mai mult în fața celor negative.

Ne supără cazurile atît de frecvente de alcătuire a unor repertorii neinteresante, cuprinzînd piese banale, vulgare și fără valoare artistică și numărul mare de interpreți, care se opresc numai asupra unor piese răscîntate și nu au interesul împrospătării repertoriului măcar cu un cîntec inedit.

Ne supără lipsa de discernămînt din vina căreia foarte mulți interpreți își aleg din repertoriul difuzat de radio piesele cele mai de efect, dar nu și cele mai valoroase.

Ne supără afluența atît de mare în repertoriul instrumentiștilor orășeni a așa ziselor « sîrbe și hore de concert », care nu cuprind decît probleme de tehnică pură și sînt lipsite de inspirație muzicală și de valoare artistică.

Am dori ca unii interpreți consacrați să nu se mai culce pe lauri, trăind numai din succesele trecutului, în loc de a tinde la o continuă ascensiune. Concret, de ce un interpret de talent recunoscut ca Victor Tocariu, virtuos al fluieratului, nu simte nevoia de a-și îmbogăți repertoriul și se prezintă mereu cu aceleași cîteva piese ? Sau de ce tînărul Bob Stănescu, viitor virtuos al țambalului, nu se preocupă cîtuși de puțin de latura muzicală a execuției sale și urmărește excluziv efectele virtuozității tehnice ? Oare nu i s-a spus că mergînd numai pe acest drum va ajunge un robot muzical în loc de un artist și că a și căpătat din această cauză un sunet dur și foarte supărător ?

De ce sînt atîția interpreți cu aceeași preocupare, dovedind reale însușiri tehnice, dar care cîntă plat, monoton, inexpresiv, sau care adoptă un sentimentalism artificial în locul unei trăiri artistice autentice și preferă afectarea în locul naturaleței stilului popular ?

De ce cîntăreți cu reale posibilități interpretative merg pe drumul imitării consacraților și preferă să devină niște copii nereușite, în loc de a căuta să-și desvolte însușirile lor proprii, originale ?

De ce sînt atît de mulți cîntăreți, care își închipuie că e suficientă învățarea mecanică a unui cîntec și neglijează latura capitală a *stilului* popular de interpretare ?

Și, în sfîrșit, întrebările cele mai obsedante, cu care, de fapt, am fi dorit să începem articolul: De ce o atît de slabă participare cantitativă și calitativă a tineretului la acest concurs ? De ce majoritatea regiunilor din țară n-au fost reprezentate ? De ce am avut un număr atît de mic de interpreți cu adevărat valoroși — și printre aceștia niciunul necunoscut pînă acum — cînd știm că țara abundă de tinere talente populare ?

Nu ne putem ascunde umbra unei desamăgiri lăsate de ultimul concurs, care a avut de plătit un tribut cam dureros unei mobilizări și pregătiri realizate cu ușurință și, ca urmare, defectuos.

M. R.-K.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Reeditări de vechi culegeri de folclor rus

Pentru a ușura cunoașterea și studierea folcloriștilor clasici ruși ale căror lucrări erau greu accesibile, editura muzicală de stat din Moscova, «Muzghizdat», a început în anul 1953, republicarea celor mai de seamă culegeri de folclor muzical din trecut. Culegerile republicate sînt îngrijite de folcloristul sovietic V. Beleaiev, care le însoțește cu cîte un studiu introductiv.

Această acțiune s-a inaugurat cu republicarea primelor culegeri de cîntece populare ruse cu melodii, tipărite de V. Trutovski, cu aproape 200 de ani în urmă (1776—1796). În volumul lui V. Trutovski *Sobranie russkih prostih pesen s notami* (Culegere de cîntece simple rusești cu melodii), Moscova 1953, 184 p., sînt incluse cele patru caete ale colecției sale, editate separat de autor la intervale de cîțiva ani și a treia ediție a primului caet, în care acompaniamentul cîntecelor este mult îmbogățit. În supliment apar pentru comparare o serie de melodii din *Sobranie narodnih russkih pesen s ih golosami* (Culegere de cîntece populare rusești cu glasurile lor) de Lvov-Praci care au aceleași texte ca și cîntecele din colecția V. Trutovski. Fiecare din cele patru caete ale culegerii cuprinde 20 cîntece, melodii și text. În primele trei părți, autorul a adăugat melodiilor culese o a doua voce, cu caracter de bas, recomandînd ca ea să fie cîntată la instrumentul cu care se acompaniază cîntărețul. În partea a patra și în a treia ediție a primei părți, V. Trutovski introduce între melodie și bas și alte voci menite să împlinească sonoritatea armonică a acompaniamentului. Ediția prima și a treia a părții întîi au fost precedate de prefața lui V. Trutovski. Cele două prefețe au fost redate în întregime cu ocazia republicării. Culegerea lui V. Trutovski este alcătuită în special din cîntece populare țărănești lirice și cîntece cu caracter vioi de joc, care erau în vremea aceea în repertoriul orășenesc.

În amplul său studiu introductiv, V. Beleaiev dă, în limita documentelor existente, o serie de date în legătură cu viața și activitatea lui V. Trutovski, face o prezentare critică a activității folcloristice a acestuia și o analiză a materialului studiind structura modală și ritmică a melodiilor, distribuirea silabelor de text sub melodie și armonizarea melodiilor. El subliniază valoarea artistică și istorică a acestei prime culegeri de folclor muzical rus.

Al doilea volum din această serie cuprinde culegerea Lvov-Praci *Sobranie narodnih russkih pesen s ih golosami* (Colecție de cîntece populare rusești cu glasurile lor), republicată în 1955. Volumul are 350 de pagini. În alcătuirea volumului V. Beleaiev a inclus atît materialul primei ediții, apărută în anul 1790 — formată dintr-o sută de cîntece — cît și cele o sută cincizeci de cîntece adăugate de autori în cele două ediții următoare, apărute în anii 1806 și 1815. Întrucît în această culegere cîntecele au fost clasate pe genuri încă dela prima ediție (de altfel pentru prima dată în istoria folcloristicii ruse), redactorul volumului ia ca bază această primă ediție și dă la sfîrșitul fiecărui capitol ce reprezintă un gen muzical, cîntecele ce au fost adăugate în ediția doua și a treia. Clasificarea este următoarea: cîntece lirice, cîntece vioaie sau de joc, cîntece de nuntă, cîntece de horă, cîntece legate de sărbătorile de iarnă și cîntece ucrainiene. La sfîrșit, într-un supliment, sînt date acele cîntece din culegerea lui V. Trutovski care au aceleași texte ca și unele cîntece din culegerea de față. Ca și în culegerea lui V. Trutovski, cîntecele din culegerea lui Lvov-Praci reprezintă în majoritatea lor repertoriul de cîntece populare țărănești în interpretare orășenească.

În studiul introductiv V. Beleaiev vorbește atît despre activitatea cultural-artistică a autorilor: N. A. Lvov, mare erudit al epocei sale, membru al Academiei Ruse, unul dintre primii care pune în Rusia problema popularului în literatură și I. Praci, compozitor de origină cehă, capelmaistru, ocupînd o funcție în direcția teatrelor de curte, cît și despre conlucrarea acestora

https://biblioteca-digitala.ro

la alcătuirea colecției. El dă apoi o serioasă analiză a acompaniamentului făcut de Praci cîntecelor populare ruseşti şi un studiu asupra distribuirii silabelor de text pe muzică, aducînd totodată o critică susținută cu exemple muzicale, interpretării nejuste date culegerii lui Lvov-Praci de folcloriştii Palcikov şi Liniova. În afară de acestea, Beleaiev subliniază marea importanță a culegerii prin citarea numeroaselor lucrări muzicale ale clasicilor ruşi şi culegerile de folclor de mai tîrziu care au folosit cîntece din culegerea Lvov-Praci.

Volumul următor: *J. Rupin*, « *Narodnîie russkie pesni*» (Cîntece populare ruseşti) apărut în anul 1955, în 97 de pagini, este al treilea din serie.

Culegerea lui J. Rupin a fost editată de autor în două caiete: primul a apărut în anul 1831, iar al doilea în 1833. Ambele conțineau cîte 12 cîntece.

Ne avînd posibilitatea să consulte al doilea caiet în original, redactorul s-a folosit în volumul de față de ediția completă a lui Bernard, apărută la Petersburg (data apariției nu este indicată), în care sînt cuprinse ambele caiete. Această ediție însă conține numai 21 de cîntece, la care s-a mai adăugat doar un cîntec publicat într-o altă culegere. Culegerea cuprinde cîntece lirice țărăneşti, romanțe orăşeneşti şi cîntece vioaie de joc. Între ele se află şi un cîntec istoric în legătură cu războiul din anul 1812. Cîntecele sînt aranjate de autor atît pentru solo cu acompaniamentul de pian cît şi pentru cor. Aranjamentul pentru pian aminteşte de specificul acompaniamentului de ghitară, iar aranjamentul pentru cor pe trei voci este foarte apropiat de specificul popular orăşenesc rus numit « kant ».

Culegerea este precedată de o prefață de V. Beleaiev, în care printre altele se subliniază valoarea artistică a aranjamentelor lui J. Rupin. Prefața este urmată de un studiu introductiv de T. Popova. Studiul se ocupă de biografia lui J. Rupin, de activitatea lui de talentat cîntăreț, compozitor şi pedagog. T. Popova face şi o analiză a materialului colecției.

În ultimul din volumele apărute pînă acum în această serie se republică una dintre cele mai de seamă lucrări de folclor rus dinaintea Marii Revoluții din Octombrie, culegerea N.M. Lopatin şi V. P. Prokunin *Russkie narodnîie liriceskie pesni*» (Cîntece populare ruse lirice) Moscova 1956, 458 p. Subtitlul lucrării lămureşte pe cetitor atît asupra contribuției fiecăruia dintre cei doi autori, cît şi asupra conținutului culegerii: « *Opît sistematiceskovo svoda liriceskih pesen s obiasneniem variantov so storonî bîtovovo i hudojestvennovo ih soderjania N. M. Lopatina, s polojeniem pesen dla golosa i fortepiano — V. P. Prokunina i s prilojeniem polnoi rasstanovki slov niekotorîh variantov po ih napevu*» (Încercarea unei culegeri sistematice de cîntece lirice cu explicația variantelor din punct de vedere al circulației şi al conținutului lor artistic — de N. M. Lopatin, cu aranjarea cîntecelor pentru voce şi pian — de V. P. Prokunin şi cu anexa cîtorva cîntece cu textul complet notat sub melodie). Culegerea a fost publicată pentru prima dată în anul 1889, în două părți. Prima parte aparține în întregime lui N. M. Lopatin şi conține o scurtă prefață, un amplu studiu introductiv dedicat atît caracterizării cîntecului liric rus, cît şi trecerii în revistă a colecțiilor de cîntece populare ruseşti apărute pînă la acea dată şi un bogat comentariu al colecției de 105 cîntece lirice populare ruse, care se află în partea a doua a colecției, precedată de o scurtă prefață de V. Prokunin. V. Beleaiev republică într-un singur volum ambele părți păstrînd totuşi forma lor originală. Singurele adausuri au un scop practic şi constă în notarea numelui culegătorului înaintea fiecărui cîntec şi în introducerea subtitlurilor aparte pentru cele două părți ale colecției. În culegerea cîntecelor, autorii au dat întîietate exemplarelor valoroase din punct de vedere estetic şi s-au străduit să culeagă mai multe variante din diferite regiuni. În acompaniamentul scris pentru voce şi pian V. P. Prokunin se conduce îndeaproape de maniera de execuție corală populară țărănească, maniera pe care a notat-o după auz şi a studiat-o.

V. Beleaiev, în studiul său introductiv arată printre altele marea valoare estetică, teoretică şi istorică a culegerii, care apare într-o perioadă de înflorire a folcloristicii ruse dinaintea revoluției.

E. C.

★

Al doilea volum al manualului de folclor muzical rus

Am anunțat în numărul anterior al revistei noastre publicarea manualului de folclor muzical rus *Russkoe narodnoe muzîkalnoe tvorcestvo* (Creația populară muzicală rusă), alcătuit de cunoscuta folcloristă sovietică F. V. Popova şi editat de « Muzghizdat ». Acest volum cuprinde folclorul muzical rus în dezvoltarea lui pînă în sec. XV. Sînt prezentate succesiv cîntecele rituale de iarnă, de primăvară şi de vară, cîntecele rituale legate de evenimentele de seamă ale vieții de familie, înmormîntare şi nuntă şi cîntecele epice vechi, apoi într-un capitol final problemele privitoare la mijloacele de expresie şi particularitățile stilistice ale acestor genuri, structura melodică şi ritmică a cîntecelor, corelația dintre text şi melodie şi vechile forme de polifonie populară.

https://biblioteca-digitala.ro

De curînd, sub același titlu, a apărut și al doilea volum al acestui manual (Moscova, Muzghizdat 1956, 272 p.) În acest volum ce cuprinde o introducere și nouă capitole tematice, este prezentat folclorul rus din sec. XV—XVII. El caută să familiarizeze pe studenții de conservator cu viața cîntecului popular în secolele XV — XVII și resfrîngerea particularităților mai importante ale genurilor și stilurilor lui în tradiția cîntecului țărănesc al secolelor XVIII și XIX. Tot aici sînt incluse și cîntecele și narațiunile istorice în legătură cu evenimentele din secolele XVI și XVII, dumele și cîntecele istorice ucrainiene, baladele, cîntecele de muncă, jocurile vocale și cîntecele lirice.

Ultimele capitole conțin un studiu al structurii modale și al polifoniei specifice cîntecului popular rus. Sînt prezentate apoi instrumentele populare ruse, ucrainiene și bieloruse.

Autoarea anunță conținutul volumului trei, care probabil va apare în anul acesta. El va prezenta folclorul secolelor XVIII, XIX și al începutului secolului XX; cîntecul popular orășenesc, ciastușca, cîntecul muncitoresc, cîntecul revoluționar și o istorie a folcloristicii muzicale.

Exemplele muzicale pe care autoarea le folosește în manual au fost luate din diferitele colecții tipărite, din manuscrisele aflate în arhive sau din notațiile nepublicate ale diferiților folcloriști.

Întrucît unele probleme de folclor muzical rus nu au fost încă pe deplin rezolvate de folcloristica sovietică, manualul conține în mod inevitabil o serie de interpretări personale ale autoarei, atît în ce privește latura teoretică a genurilor muzicale, cît și în problemele de dezvoltare istorică a lor.

În alcătuirea manualului ca și în anumite probleme principiale, autoarea a folosit prețioasele sfaturi și observații ale cunoscuților și încercaților folcloriști E. V. Ghipius, V. M. Beleaiev, A. V. Rudniova, M. S. Pekelis, etc.

E. C.

★

Noi studii asupra dansului popular în Anglia

Ultimele cercetări engleze în legătură cu dansul popular: **Douglas Kennedy**: *England's Dances* [Dansurile Angliei], Londra 1950; **Douglas Kennedy**: *England's ritual dances* [Dansurile rituale ale Angliei] Journal of the International Folk Musik Council — VII Londra 1950, 8—10; **Violet Alford**: *Introduction to English Folklore — our Dances and Drama* [Introducere la folclorul englez — Dansurile și drama noastră]. London 1952, 79—117; *Dances of England* [Dansurile Angliei] *The English Folk Dance and Song Society* — London 1954; arată că în Anglia se dansează și astăzi dansuri populare străvechi, trecute în decursul vremurilor prin nenumărate schimbări, uneori simple frînturi ale dansurilor rituale bărbătești de altă dată.

Folcloriștii englezi acordă o atenție deosebită studierii acestor dansuri.

În centrul preocupărilor lor stă, pe de o parte, cercetarea vieții actuale a dansurilor, pe de alta, studierea originii și evoluției lor,

Pentru a lămuri evoluția dansurilor, ei studiază istoria lor prin datele oferite de diferite documente, gravuri, monumente de artă, publicații, etc. și caută să stabilească răspîndirea geografică a diferitelor tipuri. Ei încearcă astfel să ducă cercetarea pînă la întrezărirea formelor străvechi ale dansurilor, pînă la ritualele din care făceau parte și la semnificația lor magică. Fac aceasta — cum spune Douglas Kennedy — nu pentru că azi dansurile ar mai avea vreun rost magic, ci pentru a lămuri geneza lor.

Urmărind geneza vechilor dansuri rituale ce au supraviețuit în forme dezbrăcate de sens magic, cercetătorii englezi s-au oprit înainte de toate asupra legăturii dintre magie, muzică și dans popular.

Ultimele descoperiri îngăduie să se presupună că străvechile dansuri rituale se dansau la sărbătorile schimbării anului, ale primăverii și verii.

Pentru sărbătorirea străveche a verii se executa un «chain dance» [dansul în lanț] — Douglas Kennedy citează un astfel de dans care este încă viu în insulele Faroe. În acest dans pe cîntec, conducătorul începe a cînta și schițează pașii de dans. El apucă apoi de mînă persoana ce se găsește alături, indiferent dacă este bărbat sau femeie. Dansatorii se înlănțuie unul după altul, urmînd în pași și în cîntec pe cel care este în capul lanțului. Douglas Kennedy socotește că acest tip de dans era foarte răspîndit în Europa medievală și în deosebi în Anglia, englezii avînd reputația de a dansa «carolling» [în lanț], după sensul astăzi pierdut al acestui cuvînt. El face apropierea între acest tip de dans și dansurile de tipul «Horă» și «Kolo» ce există în alte părți ale Europei.

Folcloristul englez crede că obiceiul de a cînta în timp ce se dansează nu a fost niciodată părăsit cu totul. Acompanierea muzicală a dansului s-a desvoltat în timp și a dat posibilitatea unor

https://biblioteca-digitala.ro

noi realizări. În antichitate dansul, drama și muzica erau părți integrante ale aceluiași ritual: vechea dramă religioasă. Creștinismul nu a înăbușit complet formele vechi ale dramei religioase, ci a preluat unele din vechile rituale și le-a înglobat în propria sa practică. Dar în același timp obiceiurile vechi au supraviețuit ca urme ale vechilor religii populare.

Cercetările folcloriștilor englezi — atît cele ale lui Douglas Kennedy, cît și cele ale folcloristei Violet Alford — se concentrează în deosebi asupra următoarelor dansuri străvechi: The Morisco sau The Morris Dance, The Sword Dance, The Abbots Bromley Horn Dance.

Douglas Kennedy grupează dansurile rituale bărbătești ale Angliei, după data la care sînt dansate, în două mari categorii: Morris Dances și Sword Dances. El le studiază în ansamblul desfășurării, a festivității sau a dramei populare în cadrul căreia au eventual loc, cu personagiile mascate ce apar de la dans la dans sau de la o localitate la alta. Personagiile principale ale acestor dansuri sînt: The Fool [nebunul], The Maid Marian sau Betty [bărbatul îmbrăcat în femeie], The Medicine Man [vraciul], The Hobby Horse [căluțul], Jack-in-the-Green [Jack în verde], Jack Strowe [paiața]. În grupa de Morris Dance intră dansurile ce se practică în mijlocul verii și în grupa de Sword Dance cele din mijlocul iernii.

Numele de Morris Dance sau Morisco, după cum îl denumea Shakespeare și cum este adesea menționat în literatură ,a fost explicat în diferite feluri și de fapt denumirea pare a arăta că dansatorii se deghizează cu măști sau își vopsesc fața în negru. Cazurile de vopsire a feții în alb sînt mai rare. Astăzi denumirea de Morris Dance nu se limitează doar la dansul din Cotswold după cum socotea Cecil Sharp, ci se aplică la o seamă de tipuri înrudite, care pentru a putea fi distinse de tipul din Cotswold primesc și numele localității unde se dansează.

Cum am arătat Morris Dance-urile se dansează vara. Tipul din Cotswold se dansează chiar în luna Iulie, de Rusalii, ca și călușul nostru. În alte părți, de exemplu în Nordul Angliei, data la care se dansează Morris Dance-ul variază în cadrul aceluiași anotimp, de la un loc la altul.

Douglas Kennedy remarcă în legătură cu aceasta, faptul, în general cunoscut în folclor, că la încadrarea străvechilor sărbători în datele noi ale calendarului, se întîmplă adesea ca obiceiuri de primăvară, să se preschimbe în obiceiuri de vară.

Morris Dance-ul este un dans de virtuozitate, executat de un grup de oameni tineri, aleși pentru măiestria, vigoarea și vitalitatea lor. Dansul este deci viguros, plin de vioiciune, bazat pe o tehnică mare de sărituri. Desfășurarea lui este diferită de la un loc la altul și costumele împodobite cu panglici, mărgele sclipitoare la gît, oglinzi, clopoței la picioare, bețe, eșarfe, batiste ce flutură în vremea dansului, variază de la loc la loc. Dansatorii de Morris din Bacup, Lancashire, îmbrăcați în negru, cu ciorapi, fuste și pălării albe, au un soi de discuri mici de lemn fixate în pălmi, talie și genunchi de mărimea castagnetelor numite « nuts». Cu discurile din palme ei lovesc ritmic celelalte discuri făcînd un zgomot continu.

După ultimele cercetări, la Morris Dance-ul jucat astăzi de cinci grupuri de dansatori din satele din Cotswold, grupul este format din 6 bărbați îmbrăcați în genere în haine albe, garnisite cu ornamente, cu panglici, clopoței, batiste sau bastoane. Această zonă din centrul Angliei are astăzi grupurile cele mai numeroase de Morris Dance. Tipul Morris de la Derbyshire este reprezentat azi numai prin unul sau două grupuri. Aci numărul bărbaților este mai mare, poate merge pînă la douăzeci. Hainele lor sînt tot albe și împodobite colorat, nu au clopoței, ci numai batiste. Ei dansează pe două rînduri. Tipul Lancashire, în care numărul dansatorilor merge de la opt în sus, utilizează bețe, eșarfe sau « nuts ». Un alt tip de Morris Dance din Lancashire este Abrahan Cicle Dance, care este foarte simplu ca tehnică. Perechi de dansatori evoluează în jurul unui centru, cum evoluează călușeii la bîlciu. În figura finală dansatorii salută noile personagii ce apar în acest tip: regele și regina. Costumația acestora este bizară. Regele și regina poartă o ghirlandă ce-i leagă laolaltă și o prăjină ornată cu frunze, panglici, ceasuri și alte ornamente de argint și cu un ceainic de argint în vîrf.

În unele părți ale Angliei, numele de Morris este dat actorilor dramei populare « Mummer's Play», dramă ce se joacă în mijlocul iernii și are ca temă centrală reprezentarea morții și a reînvierii.

Violet Alford crede că nu trebuie confundate grupurile tradiționale de dansatori Morris și cele renăscute prin acțiunea susținută a « The English Folk Dance and Song Society ». De exemplu grupul din Thaxed Essex, considerat în momentul actual ca tradițional, este rezultatul unei activități artistice începută în anul 1927. Aci dansul este mixt și Violet Alford consideră aceasta o scădere a vigorii lui.

În ceea ce privește geneza Morris Dance-ului în Anglia, contrar vechii teze a lui Cecil Sharp, care consideră Morris Dance-ul ca derivat din Sword Dance, unde sabia a fost înlocuită la un moment dat cu bățul, batista sau eșarfa, Douglas Kennedy emite o nouă ipoteză. Studiind răspîndirea lui actuală și comparîndu-l cu dansuri asemănătoare ale altor popoare, el ajunge la

https://biblioteca-digitala.ro

concluzia că Morris Dance-ul este mai vechi decît Sword Dance-ul și îl socotește o reminiscență a culturii celtice sau preceltice, în timp ce Sword Dance-ul crede că a venit în Anglia pe drumul colonizării ulterioare daneze. Pentru a explica elementele ce sînt comune celor două dansuri Douglas Kennedy presupune un substrat cultural comun. Existența unui substrat înlătură necesitatea de a considera Morris Dance-ul derivat din Sword Dance. Intervenind în această dispută, Violet Alford nu exclude posibilitatea ca și Sword-Dance-ul să fie mai vechi decît influența culturii daneze în Anglia.

Cercetătorii englezi consideră că în Europa și anume: în Jugoslavia, Romînia, Austria, Cehoslovacia, Franța de Sud, Italia, Spania de Nord, se găsesc numeroase exemple de dansuri din grupa Morris-Dance-ului. Toate acestea au următoarele caracteristici comune: vioiciune, vigoare, vitalitate, haine albe, bețe, batiste, clopoței, basmale, etc .și au la bază aceiași semnificație magică de fertilitate și renaștere a naturii.

În cercetarea comparativă a diferitelor aspecte ale acestui dans, cercetătorii englezi se referă adesea la călușul romînesc pe care îl consideră ca păstrînd cel mai bine semnificația rituală veche. Douglas Kennedy descrie sumar un căluș în toată desfășurarea sa, fără să descrie însă pașii de dans. El subliniază sensul lui de rit de fertilitate și vindecarea bolilor și insistă asupra « magiei vitalității » care se transmite prin hora finală a tuturor participanților.

Cercetările engleze aduc noi elemente pe linia apropierii făcute în 1921—1922 de Romulus Vuia între călușul romînesc și Morris Dance-ul englezesc, în studiul său « Originea jocului de Călușari », publicat în Dacoromînia, II, 215.

Sword-Dance-ul [Dansul săbiei] celălalt dans bărbătesc englezesc de origine rituală, se dansează azi numai în Northumberland, Yorkshire și Durham. În jurul anului 1800 au existat în Anglia 57 de grupe de dansatori de Sword Dance. Cum am arătat, el se dansează în timpul sărbătorilor de iarnă, fie încadrat în drama populară ce se joacă atunci, fie desprins de ea. În general în dansurile de mijloc de iarnă sînt implicate atîtea momente de dramă populară, încît dansatorii ar putea fi considerați mai degrabă actori dansînd.

Sabia considerată ca un talisman ancestral pentru alungarea bolilor și spiritelor rele de la locul unde se desfășoară ritualul, este caracteristică Sword-Dance-ului. Cercetătorii englezi cred că în decursul timpului și în unele părți ale Angliei, ea a fost înlocuită cu unelte de muncă sau de comerț, ca de exemplu la dansatorii din Northumberland și Yorkshire. Pescarii din Flambborough dansează cu un fel de săbii de lemn, ce amintesc de o unealtă ce este întrebuințată de localnici pentru facerea rogojinilor.

De fapt ni se pare mai degrabă că uneltele de muncă reprezintă forma primară a rechizitei. Mai tîrziu ele au fost înlocuite poate cu săbii. Aceasta s-ar putea susține și prin faptul că însuși Douglas Kennedy face legătura între acest dans și anumite procese ale muncii.

Sword Dance-ul este dansat uneori de Crăciun, altă dată de Anul Nou sau de « Plough Monday » (prima Luni după 6 Ianuarie).

Sword-Dance-ul este și el un dans de virtuozitate cu variate figuri de la tip la tip, cu o desfășurare vie, cu un ritm pregnant. La un moment dat al dansului, dansatorii împletesc săbiile într-o stea pentagonală sau octogonală, după numărul dansatorilor, ce se numește «Rose» [trandafir] sau « Nut » [nucă] sau « Lock » [încheierea]. Acest « Lock » se împletește pe capul nebunului ce este în centrul cercului făcut de dansatori și care simbolizează moartea. Odată cu scoaterea săbiilor din împletitură, nebunul cade mort pentru a reînvia în folosul comunității.

În Grenoside, dansul este dansat de șase oameni ce poartă săbii mari. Conducătorul dansului care adună dansatorii cîntînd și care învîrtește o sabie curbă, poartă pe cap o căciulă de blană de iepure cu capul animalului pus în frunte. Moartea simbolică se arată prin căderea căciulii cu cap de animal, în momentul în care « The Lock » se pune pe gîtul conducătorului în centrul dansatorilor.

Azi se întîmplă ca el să se danseze și independent de sărbătorile de iarnă. Astfel, în Goatland el se dansează și în cadrul serbărilor de iarnă și în alte zile ale anului. În North Shelton el s-a desprins complect de contextul său dramatic și se dansează separat cu personagiile sale, clovnul și Betty. Contextul dramatic se joacă separat, într-un « Mummer's Play » [Piesă cu mascați]. Acest Mummer's Play ca spectacol de sine stătător se joacă cum am văzut în unele părți și vara. Douglas Kennedy crede că varianta actuală a acestui spectacol popular se datorește unei versiuni culte scrisă în secolul XVI a scriitorului Richard Johnson, avînd la bază vechea piesă populară «The Plough Monday Folk Play ». Piesa scrisă de Richard Johnson se numea « The seven champions of Christendom » [Cei șapte apărători ai creștinismului] și a intrat în repertoriul trupelor ambulante și a circulat în acea vreme la țară. Fiind grefată pe vechea piesă populară, ea a fost preluată de popor. Douglas Kennedy remarcă că deși textul dialogurilor este cel al piesei scrise, reminiscențe ale vechii drame populare se găsesc în costumul ce a păstrat urme de ritual precum și în felul de a juca rolurile. De altfel cercetătorul englez presupune că și la petrecerile mascate or-

https://biblioteca-digitala.ro

ganizate de nobili și moșieri la țară, la care erau invitați și dansatori țărani de Morris Dance, au fost cazuri în care nobilii și-au însușit unii din pașii dansului popular și dansatorii populari au preluat, poate și ei unii din pașii și săriturile de curînd inventate pe care le-au găsit potrivite dansurilor lor. În « Mummer's Play » ca și în alte piese populare englezești ca « Soul Cakers » și « Piece Eggers » apare sub diferite forme scena morții și a reînvierii simbolice, jucată la schimbarea anului și cunoscută sub diferite forme aproape în fiecare țară a Europei. Legată de Sword-Dance, această acțiune începe cu nebunul ce joacă rolul unui om bătrîn, care introduce celelalte personagii ale acțiunii. În urma unei scene de gelozie, dansatorii cu săbiile omoară pe nebun care de fapt este tatăl lor. Urmează apoi scena reînvierii adesea comică dar care are la bază același simbol ancestral. În unele variante nebunul reînvie el singur, în altele este readus la viață și reintrodus în acțiune de un doctor. Introducerea dansatorilor cu sabia în drama populară este atestată într-un document englez al secolului XVIII care vorbește de ei ca de fiii nebunului ce își omoară tatăl.

Dansul cu sabia se mai găsește în Europa în Franța de sud, Italia (Piemont), Spania de nord, Germania, Suedia, Cehoslovacia și Iugoslavia. Urme ale variantelor acestui dans au fost găsite pe coastele Hebridelor și Fifeshire. În Scoția s-a găsit un tip mai vechi cunoscut de la 1800. Cercetătorii englezii nu vorbesc despre dansurile de bîtă romînești ce probabil nu le sînt cunoscute, dar s-ar putea să aparțină aceluiași tip.

Un alt dans înrudit și cu Morris Dance-ul și cu Sword Dance-ul, este « The Abbots Bromley Horn Dance » dansat în Abbots Bromley, localitate ce se găsește între zonele de răspîndire ale celor două dansuri. El se desfășoară în cadrul unei plimbări procesionale, odată pe an, în lunea ce urmează primei sîmbete după 4 septembrie. Este dansat de șase dansatori și un nebun însoțiți de un băiat cu arbaletă și săgeată și de Hobby Horse, The Man Woman. Trei dansatori poartă coarne negre de cerb, alții trei, coarne albe. Ei merg în procesiune și la un moment dat dansează pe loc un dans ce simbolizează o luptă între purtătorii de coarne negre și albe. Dansul a fost socotit multă vreme ca un Morris Dance, apoi un dans de vînătoare, sau unul ce reprezintă lupta între viață și moarte, lupta între dumnezeu și drac. Douglas Kennedy consideră că și în acest dans predomină substratul magic al fertilității. Violet Alford studiază transformările survenite în costumul ritual al dansului, care astăzi se păstrează în biserică, dar nu se pronunță asupra originii lui. Ea arată că costumul original a suferit mai tîrziu multe schimbări. Coarnele au fost introduse abia în 1725 ca un element decorativ.

Odată cu studiul răspîndirii și originii acestor dansuri, folcloriștii englezi acordă o mare atenție păstrării rămășițelor lor și chiar a reînvierii dansurilor pe cît este cu putință.

Acțiunea reînvierii dansului popular în Anglia, începută de Cecil Sharp în 1906, prin publicarea primii sale colecții de dansuri populare, a fost continuată după moartea sa, din 1924 ,de Ralph Vaugham Williams. Maud Karpeles și Douglas Kennedy, care continuă azi această acțiune prin publicarea de dansuri, prin instruirea tineretului și atragerea în această acțiune a bătrînilor buni păstrători ai dansului popular. Astfel dansurile populare ce dispăreau în mod rapid, încep să renască și odată cu aceasta se reiau și o seamă întreagă de obiceiuri locale părăsite. Grupe de studenți de la Cambridge, instruiți în dansuri Morris, merg la țară și dansează. Adesea se alătură grupurilor cîte un dansator local bătrîn, care amintindu-și felul în care se dansa în tinerețea sa, îi corectează arătîndu-le dansul cel vechi. Odată cu întemeierea în 1911 a societății « The English Folk Dance Society » o seamă întreagă de « Morris Clubs » au luat ființă. Sute de dansatori Morris se întîlnesc de mai multe ori pe an și dansează dansul tradițional.

Materialul publicat în articolele cercetate de noi este foarte prețios, căci ne dă o seamă de date în legătură cu dansurile rituale bărbătești din Anglia, atît de asemănătoare cu unele vechi dansuri și obiceiuri ale noastre.

V. M.

★

Folclorul muzical Iugoslav În ultimii ani, folcloristica iugoslavă s-a mai îmbogățit și cu două culegeri de folclor muzical datorite lui Miodrad A. Vasilievici, profesor la Academia de muzică din Belgrad: « Jugoslovenski muzički folklor ». [Folclor muzical iugoslav] Prosveta, Beograd I 1950 II 1953.

Primul volum cuprinde 400 cîntece populare din regiunile Kosovo și Metohia. În prefață, autorul arată scopul culegerilor și metodele sale de cercetare. Volumul începe cu o listă a informatorilor — indicați pe regiuni și localități — după care urmează materialul muzical clasat pe genuri (p. 17—159). Textele literare apar în partea II-a a volumului (p. 197—335).

https://biblioteca-digitala.ro

Urmează apoi o analiză asupra metricei populare sîrbești (p. 336-338), însoțită de un indice din care se poate vedea frecvența fiecărui sistem metro-ritmic caracteristic poeticei populare sîrbești, în care versul poate avea 6—16 silabe, cifra din urmă fiind foarte rar depășită.

Volumul mai cuprinde un interesant studiu asupra modurilor populare caracteristice muzicii populare sîrbești, studiu în care autorul arată și posibilitățile pe care acestea le oferă în armonizare (p. 341—374). În acest studiu care este rezumat și în limba franceză (p. 375—378) autorul ajunge la concluzia că în muzica populară sîrbească veche, se întîlnesc moduri vechi majore și minore cu construcția modală — iar în cea mai nouă gamele majore și minore moderne cu construcția tonală, precum și gamele majore și minore cu una, două sau chiar trei secunde mărite. Autorul, pe baza analizei materialului publicat, arată în procente frecvența fiecărui mod în parte, pornind de la scările prepentatonice bazate pe 2,3,4 sunete, etc. (p. 341—394). Un glosar și un index alfabetic al materialului muzical încheie volumul.

Cel de al doilea volum, cuprinde cîntece populare sîrbești din Macedonia.

După o scurtă prefață — volumul începe cu un studiu muzicologic asupra structurii metro-ritmice a folclorului muzical sîrbesc. (p. XVII-LXIV). Studiul este rezumat în limba franceză. (p. LXV-LXXIV). Urmează apoi o analiză metro-ritmică (p. LXXIII-LXXIV) și una tonală (p. LXXV-LXXXII) a materialului literar și muzical cuprins în volum.

Partea doua a volumului cuprinde material muzical propriu zis (p. 1—168). Spre deosebire de clasificarea pe genuri, pe care o întîlnim în primul volum, aici materialul muzical este clasificat pe criteriul ritmic. Astfel, de exemplu, în prima grupă întîlnim melodii izometrice în măsurile binare și ternare. Melodiile în măsuri compuse, constituie a doua grupă. În a treia grupă sînt clasate melodiile heterometrice cu 1, 2, 3 etc. schimbări de măsură — pornind de la simplu spre compus.

Partea a III-a a volumului cuprinde textele literare (p. 171—306). Fiecare text poartă același număr de ordine cu melodia pe care se cîntă. La prima vedere s-ar părea că acest mod de a clasifica materialul muzical pe criteriul ritmo-metric n-ar fi cel mai indicat fiindcă în acest fel se așează unele lîngă altele, melodii din genuri diferite și cu tematica foarte variată. Această deficiență aparentă, este remediată de autor prin folosirea unui indice de genuri în care materialul este clasificat și tematic, cu indicarea numărului de ordine al textului literar. (p. 170).

Este cazul să semnalăm faptul că în această colecție ca și în prima, un număr important îl ocupă cîntecele lirice, după care urmează cîntecele vocale de joc și cîntecele haiducești. Dintre toate genurile, cel mai slab este reprezentat genul baladă, numai cu 2 piese (nr. 226 și 228) dintre care a doua are și o variantă de text.

Localitățile de unde au fost culese melodiile, cu indicația numelui informatorilor, sînt arătate în partea a IV-a a volumului, (p. 309—312), după care urmează un glosar al cuvintelor mai puțin cunoscute, (p. 315—321), indicele alfabetic al materialului muzical și literar (p. 325—332), și lista melodiilor și a textelor literare în ordine numerică — așa cum apar ele în colecție — cu indicația paginei unde se găsește fiecare melodie (p. 333—340).

Este demn de remarcat că în această colecție — care cuprinde 400 melodii—numărul textelor se reduce la 168, prin faptul că 34 de texte se cîntă pe cîte 2, 3 sau 4 melodii diferite.

B. CHR. M.

★

Cercetări de folclor în Slovenia—R. F. Iugoslavia Cercetarea și studiul artelor și tradițiilor populare sînt încredințate în Slovenia, în general, celor patru instituții: Catedrei de etnografie și etnologie de la Universitatea din Ljubljana care are ca scop formarea tinerei generații de etnografi; Muzeului de etnografie (din același oraș), înființat în 1923, care are sarcina să organizeze în fiecare an echipe de teren pentru explorarea materialului etnografic pe tot cuprinsul Sloveniei; Institutului de folclor muzical (înființat în 1934 de către France Marolt) care posedă un foarte bogat fond de cîntece și dansuri populare, îmbogățit permanent cu materiale culese pe teren, precum și Institutului de tradiții populare de pe lîngă Academia slovenă de științe și arte. În timp ce catedra de etnografie de la universitate se preocupă să formeze noile generații de etnografi, în timp ce scopul și interesul Muzeului de etnografie se îndreaptă spre cultura materială, Institutul de folclor muzical se consacră cîntecului și dansului popular, precum și vastului domeniu al literaturii populare (povești, legende, mituri, etc.). Obiceiurile și jocurile sînt în sarcina Institutului de tradiții populare. Între cele patru instituții există o foarte strînsă colaborare.

Pe lîngă Academia slovenă de științe și arte, în anul 1948 a fost înființată o comisie pentru tradiții populare slovene, cu scopul de a se relua cercetarea în domeniul literaturii populare și

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a se stabili o bibliografie etnografică slovenă, care pînă atunci nu a existat. În 1951 această comisie a devenit actualul Institut sub direcția academicianului dr. Ivan Grafenauer.

În anul 1954, Institutul și-a organizat activitatea intensă, munca științifică desfășurîndu-se în cele două secții: secția de literatură populară, îndrumată și condusă de cercetătorul științific dr. Milko Matičetov, și secția de jocuri și obiceiuri condusă de cercetătorul științific dr. Niko Kuret.

Institutul a inaugurat o serie de valoroase publicații. El posedă o bibliotecă cu o secție de microfilmare și un foarte bogat fond de manuscrise. Deasemenea, în cadrul Institutului, este în curs de organizare o fototecă. Biblioteca de etnografie slovenă delăsată în trecut, a fost organizată complet. Nu s-a neglijat nici filmul etnografic. Cu simplele chestionare pe care le utilizau înainte pentru adunarea materialului, s-a reușit să se facă un buletin care apare trimestrial.

Secției literaturii populare i-a revenit o importantă sarcină, aceea de a realiza arhivele de basme populare slovene. În acest scop, un important număr de basme au fost deja adunate și transcrise, lucru, care se continuă fie copiindu-se povești publicate în periodice sau în lucrări greu accesibile, fie copiindu-se sau filmîndu-se culegerile manuscrise de basme, notîndu-se basmele povestite de iscusiți povestitori. Un catalog de basme slovene, coroborat cu un catalog asemănător de basme croate și sîrbe (care în momentul de față se lucrează la Zagreb), și care urmează maniera de lucru a clasificării internaționale Aarne-Thompson, va fi în curînd publicat. Sarcina apropiată a secției va fi o nouă ediție revăzută și întregită cu monumentala colecție de cîntece populare slovene, începută de K. Strekelj și continuată de I. Glonar, ***Slovenske narodne pesmi*** (Cîntece populare slovene), 4 vol., 1895—1923. Această importantă muncă va implica colaborarea Institutului de folclor muzical.

Secția de jocuri și obiceiuri îmbrățișează trei domenii: jocuri de copii, teatru popular, obiceiuri în general. Pe baza unor chestionare, o colecție de jocuri de copii a fost adunată cuprinzînd pînă în prezent, peste 1300 de jocuri; colecția continuă, și în viitor se prevede publicarea unei colecții științifice de jocuri de copii slovene după o clasificare internațională care se așteaptă. Cercetările asupra teatrului popular sloven se limitează, pentru moment, la strîngerea materialului. În ceea ce privește obiceiurile, secția se preocupă, în prezent, de studierea măștilor slovene, stabilind un tip de măști și de obiceiuri de a se masca în Slovenia. Materialul va fi completat cu răspunsuri la chestionare făcute în acest scop, ceea ce va permite studiul sistematic asupra diferitelor obiceiuri și personaje mascate. În colaborare cu Muzeul de etnografie de la Ljubljana, Institutul a participat la Expoziția Internațională de măști de la Anvers, din toamna anului 1956. Periodic, secția participă la unele evenimente de interes folcloric (nunta sau alte obiceiuri tipice), pentru a nota, fotografia și înregistra sonor, cu ajutorul Institutului de folclor muzical, materialul cu care îmbogățește arhiva Institutului. Institutul publică sub auspiciile Academiei (Secția filologie și literatură) o serie de lucrări. Pînă acum a apărut volumul I: Ivan Grafenauer, ***Slovenske pripovedke o Kralju Matjažu*** (Legendele slovene despre Matei Corvin) Ljubljana 1951, 262 p. Se află sub tipar sau pregătire următoarele volume: Josip Dravec, ***Ljudske pesmi iz Prekmurja*** (Cîntece populare din Prekmurje); dr. Milko Matičetov, ***Sežgani in prerojeni človek*** (Legendele asupra omului ars și renăscut).

Institutul este reprezentat prin cercetătorul științific dr. Milko Matičetcov, la redacția revistei ***Slovenski etnograf*** (Etnografia slovenă), condusă de Boris Orel și publicată sub auspiciile Muzeului din Ljubljana.

În 1956 s-a turnat primul film (mut) al Institutului, « Običaj lavfarjev v Cerknem » (Obiceiul la « lavfargii » din Cerkno) pe peliculă de 16 mm. avînd lungimea de 240 m. În luna iunie a anului trecut, a fost realizat al doilea film, « Slovenski pravljičar: Joža Marinčič iz Trente » (Un povestitor sloven: Josip Marinčič din Trenta), pe peliculă tot de 16 mm. cu reînregistrare sonoră separat, cu lungime de 60 m. Al treilea film, « Bohinjske šeme » (« šeme », măști de Anul Nou la Bohinj) este în pregătire.

Institutul întreține legături științifice cu institutele de etnografie și etnologie din numeroase țări străine. Recunoscîndu-se faptul că ținutul Alpilor orientali și centrali manifestă forme asemănătoare sau înrudite prin artele și obiceiurile populațiilor conlocuitoare, fără să se ia în considerație diversele dialecte pe care le vorbesc, Institutul caută să aibă o cît mai strînsă colaborare cu etnografii acestor provincii, austrieci, friulani, italieni (din nord) și elvețieni. Faptul a sugerat necesitatea de a se organiza o conferință a etnografilor din aceste diferite țări. Conferința a avut loc la Ljubljana între 26—28 martie 1956. Germanii din Austria au fost reprezentați prin dr. Leopold Kretzenbacher, profesor la Universitatea din Graz și dr. Oskar Moser de la Klagenfurt; friulanii prin dr. Gaetano Perusini de la Udine; italienii (din nord) prin dr. Evel Gasperini, profesor la Universitatea din Veneția și dr. Giuseppe Vidossi de la Universitatea din Torino; însfîrșit, Elveția a fost reprezentată prin dr. Robert Wildhaber de la Bâle. Participanții la

https://biblioteca-digitala.ro

conferință au expus probleme principiale (noțiunea teritoriului Alpilor orientali și centrali, particularitățile artelor și tradițiilor lor populare) și probleme privind literatura populară și obiceiurile acestor provincii. Unanim au socotit necesară colaborarea între participanți, discutîndu-se formulele concrete de colaborare. Institutul va publica, într-un volum special, toate referatele in-extenso. (v. dările de seamă în: Österr. Zeitschrift für Volkskunde 59 (1956), p. 149—150 (de Leopold Kretzenbacher) și Schweiz. Archiv für Volkskunde 52 (1956), p. 178—179 (de Rob. Wildhaber)

S. - C. S.

★

Folcloristica și muzicologia în R. P. Bulgaria

În ultimii ani, în R. P. Bulgaria, folcloristica și muzicologia au luat un avînt necunoscut în trecut.

Spațiul restrîns al acestei note nu ne permite ca să trecem în revistă tot ce s-a realizat în aceste domenii. Ne vom limita deocamdată să informăm pe cititorii noștri asupra cuprinsului buletinului institutului de Muzică din Sofia: *Izvestia na Instituta za muzika* [Izvestia Institutului de Muzică], redactor responsabil academician Petko Stainov, Sofia Ed. B.A.N. I, 1952, 220 p. II—III 1956, 538 p.

Volumul I cuprinde următoarele articole și studii:

— Acad. Petko Stainov: *Institut za muzică s muzei pri B.A.N.* [Institutul de muzică cu muzeu de pe lîngă Academia Bulgară de Științe din Sofia], p. 3—6.

Articolul prezintă un scurt istoric al Institutului de muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Științe din Sofia, arată structura lui organizatorică și problemele de care se ocupă precum și modul în care se fac cercetările științifice.

— Acad. Prof. Andrei Stoianov: *Formalizmăt v muzikalnoto ispălnitelsko iscustvo i v muzicalnată pedagoghie.* [Formalizmul în arta muzicală și interpretativă în pedagogia muzicală], pag. 7—24. În strînsă legătură cu hotărîrea C.C. al P.C. al U.R.S.S. cu privire la formalizmul în arta muzicală, autorul arată aspectele acestei probleme în domeniul artei interpretative și în pedagogia muzicală, domenii în care adesea s-au semnalat tendințe formaliste, prin acordarea unei griji exagerate laturei tehnice, în dauna grijei ce trebuie să se acorde conținutului de idei.

— Andrei Andreev: *Părviat bălgărski orchestăr* [Prima orchestră bulgară], — pag. 25—42. Autorul arată condițiile istorice în care s-a creat în 1851, la Șumen, prima orchestră bulgară, din inițiativa emigrantului maghiar Mihai Șafran, structura acestei orchestre, repertoriul și drumul ei de dezvoltare de mai tîrziu sub conducerea lui Dobri Voinikov, cît și rolul social pe care l-a jucat ea în aceea epocă.

— Raina Cațarova-Cucudova: *Tri pokolenia narodni pevți* [Trei generații de cîntăreți populari] — p. 43—96. Pe baza unui material bogat, autoarea ne vorbește de trei generații de cîntăreți populari — mamă, fiică și nepoată — din satul Dermanții-Lucovitsco, de viața lor, de particularitățile lor vocale, de repertoriul și de posibilitățile lor creatoare, poetice și muzicale. Articolul pune și problema mediului familiar și sătesc care condiționează creația de noi cîntece populare. Pe baza informațiilor și a materialului cules, autoarea reușește să elucideze unele aspecte ale psihologiei poporului oglindită în creația sa. Articolul este ilustrat cu trei fotografii și 37 exemple muzicale. Acest articol a fost tipărit în rezumat și în volumul jubiliar *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születés napjára* — Budapest 1943, p. 235—344.

— Ivan Căciulev: *Bălgărski nărodni muzikalni instrumenti — « Tamburite v Răzlojko »* [Instrumente muzicale populare bulgărești — Tamburițele din regiunea Răzlok] — p. 97 — 124

Studiul lui Ivan Căciulev reprezintă o cercetare regională asupra tamburițelor din satul Razlok, din sudul Bulgariei. În el este descris modul de viață al constructorilor, materialul și procesul de construcție al tamburițelor, precum și diferitele lor particularități de construcție: dimensiuni, număr de coarde etc. și utilizarea lor în trecut, ca instrument de solo în viața particulară și în prezent, ca instrument de ansamblu.

— Elena Stoin: *Săvremenătă bălgărska narodna pesen* [Cîntecul popular bulgar contemporan] — p. 125—148. În acest studiu autoarea arată modul în care se creează și se dezvoltă folclorul muzical bulgar contemporan. Pe baza a 21 cîntece, citate în articol, cu melodie și text ea trece în revistă noile tipuri de cîntece populare: cîntecele despre mișcarea revoluționară din 1923, cîntecele de partizani din vremea insurecției și din timpul războiului mondial, cîntecele populare pentru construcția socialismului, pentru T.K.Z.S. (SMT) și lupta pentru pace. Sprijinindu-se pe numeroase exemple, autoarea afirmă că noile cîntece populare bulgărești sînt bazate pe melodii sau pe variante melodice de cîntece populare mai vechi, cunoscute.

— Prof. Dr. Stoian Djudjev: « *Elena V. Jancova i pesnite na Besarabskite bălgari* ». [Elena V. Jancova și cîntecele bulgarilor din Basarabia]. — p. 149—166. St. Djudjev prezintă un

https://biblioteca-digitala.ro

studiu asupra colecției: « *Bălgarski narodni pesni ot Besarabia*» [Cîntece populare bulgărești din Basarabia], care au fost duse în Basarabia de bulgarii care au emigrat acolo, și s-au păstrat în forma lor inițială. Cîntecele din colecția de care este vorba au fost culese de la cîntăreața Elena V. Jancova. Melodiile au fost notate de Dobri Hristov, iar textele de colonel Gheorghe Jancov — fiul informatoarei. Ele au fost tipărite în 1913 în volumul XXVII din « *Sbornic za narodni umotvorenia i narodopis.* »

Autorul face o analiză muzicală amănunțită a cîntecelor, din această colecție, care se caracterizează prin calități artistice deosebite. Articolul este ilustrat cu un portret și cuprinde 11 exemple muzicale.

— Hristo Vacarelski: *Muzicată v jivota na rodnoto mi selo — Momina Clisura — Pazardjiisco* [Muzica în viața satului meu natal — Momina Clisura — reg. Pazargic], p. 167—202. În studiul muzical-etnografic al lui Hr. Vacarelski, sînt cercetate formele practicii muzicale din satul său natal: fluieratul din gură (diferite feluri de fluierat); muzica în mediul copiilor; cîntatul din instrumente de suflat (fluieraşe, fluiere, cavale, cimpoaie), instrumente cu coarde (chemene, gădulcă, tambură), instrumente de baterie (diferite); cîntatul cu instrumente primitive: muzica vocală (cu descrierea diferitelor feluri de execuție) și învățămîntul cîntatului la tineri.
Studiul arată preocuparea poporului bulgar în a găsi forme de exprimare artistică prin muzică. Articolul cuprinde 9 cîntece, 2 tablouri și 5 figuri.

În partea consacrată știrilor muzicale volumul I mai cuprinde următoarele:

— Andrei Andreev: « *Staroeghipetski sistron v naşite zemi*» [Vechiul sistron egiptean în ținuturile noastre] — p. 203.

— Zlatca Rakieva-Morfova: « *Izobrajenie na anticen voden organ* » [Înfățișarea unei orgi hidraulice antice] — p. 204—205.

— Andrei Andreev: « *Odeonăt v Nikopolis ad Istrum*» [Odeonul din Nikopolis din Istria] — p. 205—206.

— Andrei Andreev: « *Neizvesni bălgarski compozitori ot minaliea vek*» [Compozitori bulgari necunoscuți din secolul trecut] — p. 205—207. În prima parte a acestui articol este vorba de violonistul bulgar Anton Panov (născut în 1787) care a studiat în Bulgaria cu o vioară adusă din Romînia. După cît se pare această vioară a fost prima vioară din Bulgaria. În 1800 el s-a strămutat în București de unde în 1811 a plecat la Moscova. În 1817 el s-a strămutat la Galați unde a funcționat ca profesor de muzică și a continuat să compună melodii pe texte proprii. Autorul articolului afirmă că un portret pictat în 1883, în care Anton Panov este reprezentat scriind note, s-ar fi păstrat și pînă azi la Galați. Anton Panov a murit la București în 1854.

— Andrei Andreev: « *Profsdrujenie na muzicanti v Bălgaria do osvobojdeniato*» [Uniunea profesională a muzicanților din Bulgaria dinainte de eliberare] — p. 207—208.

— Andrei Andreev: « *Părvi bălgărski duhov orchestăr*» [Prima fanfară bulgară] — p. 208—210.

— Avram Litman: « *Părvătă Bălgarska chitka*» [Primul potpuriu pe motive populare bulgărești] — p. 210—213.

*

Volumele II și III cuprind 14 articole și studii, grupate în patru capitole: folclor (1—8); istoria muzicii bulgare (9—11), știri muzicale (12—13), critică (14) și o bibliografie a studiilor bulgare de folclor și muzicologie din ultimii ani.

Dintre studii semnalăm următoarele:

— Raina Cațarova-Cucudova: *Narodni hora i igri ot selo Hlevene, Loveşco* [Hore și jocuri populare din satul Hlevene, regiunea Loveci] — p. 3—188.

Studiul aduce interesante date în legătură cu satul, obiceiurile și în special cu jocurile sale care s-au făcut cunoscute atît în Bulgaria, cît și în străinătate, prin spectacolele date de ansamblul de amatori din Hlevene la Sofia, la Festivalul de muzică și dansuri populare slave de la Praga (1948), cît și prin filmul documentar folcloric realizat de Academia de științe din Sofia, în 1953. Din acest studiu reținem afirmația autoarei că în unele jocuri populare din Hlevene — ca și în altele din alte sate din nordul Bulgariei — se simte o oarecare influență a jocurilor românești, și că unele dintre ele chiar poartă denumiri ca « Vlașcătă igră » (Jocul românesc). Asemănare cu jocurile românești se poate vedea în exemplele muzicale 9 și 10. În economia studiului, un loc important ocupă descrierea detailată a formelor și a pașilor celor 42 jocuri culese de autoare la fața locului.

Pentru o parte din melodii (25) autoarea publică și textele literare, notate de Costa D. Naidenov. Pentru notația coregrafică a jocurilor autoarea folosește un sistem de notație « de teren »

https://biblioteca-digitala.ro

fără pretenție de a fi un sistem perfect. Studiul este completat cu o vignetă, 83 fotografii, 67 schițe de pași și 10 desene, precum și de 42 melodii — între care 19 sînt notate după auz, iar 23 după fonograme pe decelit.

— Elena Stoin : « *Lazaruvane v selo Neguşevo, Elinpelinsko* » [Lăzăritul în satul Neguşevo din regiunea Elin Pelin] — p. 181—214. « Lăzăritul » un obicei de primăvară legat de fertilitatea, dragostea și fericirea familiară. La bulgari «Lăzăritul» este un obicei foarte vechi care s-a păstrat pînă astăzi. În ziua de Sf. Lazăr și Duminica Floriilor grupuri de fete tinere, colindă din casă în casă. Colindatul se încheie cu înmormîntarea unei păpuși de pîine, într-o gîrlă sau lîngă o cișmea. Urmează apoi o masă comună a colindătoarelor la casa « naşei », — cea mai mică dintre ele — (6—7ani). În trecut acest obicei a avut funcție magică « de a aduce ploaie ». Astăzi el a pierdut această funcție și are un caracter de sărbătoare țărănească generală, de petrecere. Conținutul poetic al colindelor de Lăzărit, foarte variat, este legat de munca agricolă. Pentru fiecare membru al familiei există cîte un text adecvat. Toate textele literare de Lăzărit se cîntă pe 2 melodii foarte vechi (una în $\frac{2}{4}$ și una în $\frac{5}{16}$, care sînt și jucate. În studiul său autoarea descrie și pașii acestor jocuri. Studiul este ilustrat cu 12 fotografii, și 5 exemple muzicale.

— Ivan Căciulev: *Bălgărski narodni muzicalni instrumenti — « Svirkarstvoto v selo Şipka »* [Instrumente muzicale populare bulgărești —Fluierăritul — în satul Şipca — regiunea Cazanlîc] p. 215—245.

În introducerea articolului său, autorul vorbește de faimoșii cosntructori de fluiere, cavale, cimpoaie etc. din diferitele părți ale Bulgariei, oprindu-se la constructorii de instrumente de suflat din Şipca, la care această profesie are o veche tradiție. În continuare autorul descrie procesul tehnologic de fabricație a diferitelor instrumente populare de suflat ca: fluiere, cavale, cimpoaie etc. și a jucăriilor muzicale. El insistă în deosebi asupra ornamentației anumitor părți ale acestor instrumente, ornamente făcute de obicei din metal sau corn.

În trecut — în timpul dominației otomane — constructorii din Şipca își exportau marfa pînă la Adrianopol, Constantinopol și chiar și mai departe. Actualmente ei lucrează pentru ansamblurile de amatori. Autorul propune o reînviere a acestui meșteșug, cu sprijinul specialiștilor.

Articolul este ilustrat cu 12 fotografii, 5 desene, 7 tabele și 6 exemple muzicale.

— Ivan Căciulev: « *Zvăncearstvovo v grad Goțe Delcev* » [Confecționarea clopotelor de păstorit în orașul Goțe Delcev] — p. 249 —266). După ce arată importanța practică și utilitară a clopotelor de păstorit, și importanța lor estetică, autorul se ocupă de meșteșugul unui constructor de clopote dintre ale cărui clopote unele prezintă un interes muzicologic. Este vorba de șirul de 18 clopote, de diferite mărimi, care oferă o întindere de 2 octave de la *la* bemol din octava mică pînă la *la* (2). Ele cîntăresc între 0,200 kgr. și 4,200 kgr. Clopotele din Goțe Delcev — oraș situat în ținutul Pirin — sînt foarte răspîndite în întreg ținutul Rodopilor, din sudul Bulgariei.

În concluzie autorul arată că a studiat aceste clopote pentru ca ele să devină instrumente muzicale care să figureze în partiturile — cu caracter pastoral — ale compozitorilor contemporani. Articolul este ilustrat cu 9 fotografii, 4 tabele și un exemplu muzical.

— Hristo Vakarelski i Atanas Primovski « *Muzikalno-folclorni proiavi v Plovdivscoto izlojenie prez* 1892 *g (odina)* [Manifestări muzicale folclorice la expoziția de la Plovdiv din anul 1892], p. 267 — 318.

În introducerea articolului lor, autorii arată că țelul lor a fost de a strînge material informativ în legătură cu cei 251 cîntăreți și instrumentiști din diferite regiuni și județe din Bulgaria, care au luat parte la expoziția de la Plovdiv. Cu această ocazie au fost stenografiate o parte din textele literare ale cîntecelor populare prezentate și au fost notate și unele melodii. La expoziție a existat și o secție de creație populară unde au fost expuse diferite instrumente muzicale populare bulgărești dintre cari o parte sînt păstrate și astăzi la Muzeul etnografic din Sofia.

Pe baza materialelor culese, autorii articolului ajung la interesante concluzii:

Reuniunea de la Plovdiv a fost prima competiție dintre cîntăreții și instrumentiștii populari bulgari, după o robie de 500 de ani. Cu această ocazie s-a putut constata ce rol a jucat muzica în viața poporului bulgar, s-au constatat și unele deficiențe de organizare, fapt care a făcut ca tineretul și femeile să nu ia parte la această manifestare. S-au putut constata deasemeni care sînt instrumentele muzicale populare mai folosite de bulgari — gădulca, la agricultori, și cimpoiul la ciobani — cît și faptul că marea parte dintre cîntăreți și instrumentiști fac parte din pătura mijlocie a păstorilor și a agricultorilor.

— Alexandr Moțev: « *Tactovete s hemiolno udăljeni vremena v zapisite na bălgărskite folcloristi* » [Măsurile cu timpi prelungiți hemiolic în notațiile folcloriștilor bulgari] — p. 319—350.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest articol autorul face un scurt istoric al notațiilor de folclor — din trecut — în cari sînt folosite măsurile cu timpi alungiți hemiolic și arată preocuparea primilor culegători bulgari de a studia și teoretiza particularitățile ritmice specifice muzicii populare bulgare. În concluzia articolului său, autorul arată rolul pe care l-au jucat Dobri Hristov, V. Stoin și colaboratorii lor în generalizarea și sistematizarea ritmelor caracteristice muzicii populare bulgare, ale căror baze au fost stabilite de înaintașii lor. Articolul este ilustrat cu numeroase exemple muzicale.

Într-o notă mai amplă, publicată în acest număr al revistei noastre, Emilia Comișel se ocupă de acest articol.

— Prof. Dr. Stoian Brașovanov: « *Vasil Stoin* » — p. 351—356. Scris fără pretenții, articolul consacrat lui V. Stoin dă cîteva date interesante în legătură cu viața și activitatea celui mai mare culegător și cercetător al folclorului muzical bulgar, de la a cărui moarte, la 1 decembrie 1953, s-au împlinit 15 ani.

— Liliana Vitanova: « *Atanas Badev* » — p. 357—394. În acest articol este prezentată viața și opera lui At. Badev unul dintre înaintașii muzicei bulgare, care în ultima decadă a secolului trecut și în primii ani ai secolului nostru a activat ca: profesor de muzică, dirijor, compozitor și folclorist.

— Venelin Crăstev: « *Po văprosa zăr azvitieto na hristianscătă ţĕrcovnă muzică i vliatnieto nă nărodnătă pesen vărhu neia* » [În problema evoluției muzicii bisericești și influența cîntecului popular asupra ei] p. 395—442.

În introducerea studiului său, autorul desminte teoria burgheză, că în evoluția culturii muzicale — în general — în evoluția muzicii populare, a ansamblurilor corale și coregrafice de amatori și a creației profesionale, muzica bisericească ar fi avut un rol predominant. În continuare, autorul arată lupta continuă dintre biserica creștină și arta vocală populară, și concesiile pe care le-a făcut biserica în decursul istoriei față de muzica populară, reînnoindu-și repertoriul prin introducerea unor cîntece populare, sau a elementelor intonaționale ale acestora. Autorul combate apoi teoria, potrivit căreia, cultura muzicală a popoarelor slave ar fi subordonată culturii bizantine. Comparînd muzica populară bulgară cu cea giorgiană, este tentat să găsească căi de dezvoltare asemănătoare, însă independente. Studiul este completat cu numeroase exemple muzicale.

— Andrei Andreev: « *Prinosi căm muzicalnătă istoria nă naşite zemi* » [Contribuții la studiul istoriei muzicii ținuturilor noastre] p. 443—501:

1) « *Izvori zăr muzicată na starite traki* » [Date asupra manifestărilor muzicale ale vechilor traci] — p. 443—468.

2) « *Svedenia zăr muzicalni instrumenti v srednovecovnă Bălgaria* » [Surse pentru studiul instrumentelor populare în Bulgaria din evul mediu] — p. 469—486.

3) « *Zrelişni proiavi s muzică v srednevecovna Bălgaria* » [Manifestări dramatico-muzicale în Bulgaria din evul mediu] — p. 487—491.

În cele trei capitole mai sus enumerate, autorul aduce interesante date și informații în legătură cu manifestările muzicale ale vechilor traci,în legătură cu instrumentele muzicale populare și manifestările dramatico-muzicale în Bulgaria din evul mediu. Menționăm că la noi, în acest domeniu, cercetările profesorului Gh. Breazul au adus interesante contribuții.

— Baniu St. Anghelov: «*Vesti za narodni igri i pesni v starobălgărscătă cnijina* » [Știri asupra jocurilor și cîntecelor populare în vechia literatură bulgară] — p. 503—508. Bazat pe documente — dintre care o parte le reproduce în articol — autorul arată care era poziția de clasă a bisericii și a clerului în Bulgaria, în evul mediu, față de obiceiurile și datinele poporului, față de creația populară orală, față de cîntecele și jocurile populare ca de exemplu: călușarii (cucherii), ursarii, etc.

— Andrei Andreev: « *Neizvestni bălgărski pianisti — compozitori — predi osvobojde- nieto* » [Pianiști—compozitori — bulgari necunoscuți înainte de eliberare (1878)] — p. 509—511.

În acest articol este vorba de cei doi frați—pianiști — Mihail și Sider, fii lui M. Mihailovici — revoluționar bulgar care a trăit la începutul secolului trecut la Brașov și Brăila și care este socotit ca unul dintre întemeetorii Academiei de științe din Sofia. Frații Mihailovici au jucat un rol important în viața muzicală și artistică a orașului Brăila, unde casa lor ajunsese un fel de școală muzicală particulară și un centru muzical al orașului. La Brăila ei au reușit să înjghebeze orchestra Soc. filarmonice « Muza » pe lîngă care au colaborat, dînd numeroase concerte, pînă în 1878, cînd au plecat la Sofia. Ei au fost și compozitori. Unele dintre lucrările lor muzicale — păstrate în arhiva Institutului de muzică de la Sofia — au fost tipărite în București.

Dintre lucrările consemnate în bibliografie remarcăm următoarele:

— Alexandr D. Moțev: « *Ritm i tact v bălgărskata narodna muzika* » [Ritmul și măsura în muzica populară bulgară], Sofia, Ed. B. A. N. 1949, 368, p., cu 348 exemple muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

— Asen Karastoianov: «*Melodični i harmonični osnovi na bălgărskătă narodnă pesen*» [Bazele melodice și armonice ale cîntecului popular bulgar] — I, Sofia, Ed. B. A. N. 1950, 152 p. cu 342 exemple muzicale.

— «*Bălgărski nărodni pesni zā Rusia i Sāvetskia sāiuz*» [Cîntece populare bulgărești pentru Rusia și U.R.S.S.] Colecția este alcătuită de Ivan Căciulev, Sofia, Ed. B.A.N., 1953, 156. p.

— Venelin Crăstev: «*Dobri Hristov*», *Sofia, Ed. B.A.N.*, 1954, 160 p. cu 8 portrete, 27 exemple muzicale și un facsimil.

— «*Partizanski nărodni pesni*» — 1923—1944. [Cîntece populare de partizani, 1923—1944]. Colecție întocmită de Elena Stoin. Sofia, Ed. B.A.N., 1955, 204 pag.

În încheiere, buletinul Institutului de muzică din Sofia anunță pregătirea unei noi colecții de folclor muzical bulgar, intitulată: «*Nărodni pesni ot zapădnite pocraiștā*». [Cîntece populare din regiunile apusene]. Această colecție va conține materiale culese și notate de Vasil Stoin și va apare în editura B.A.N. sub îngrijirea folcloristei Raina Cațarova. Volumul va cuprinde: un studiu de Raina Cațarova, cu analiză metrico-ritmică și melodică a cîntecelor, și 656 cîntece populare.

B. CHR. M.

★

O nouă culegere de cîntece și jocuri ale Valahilor din Moravia.

Monografia *Lidové písně a tance z Valašsko kloboucka* (Cîntece populare și dansuri din Klobouky-Valašsko), Ed. ČSAV Praga, 1955, este al II-lea volum din colecția *Lidová Píseň v Československé Republicé Krajové Sbicky z Moravy a Slezka*, (Cîntecul popular din Republica Cehoslovacă — colecții regionale din Moravia și Silezia) — publicată de Cabinetul pentru etnografie și folcloristică de pe lîngă filiala din Brno a Academiei Cehoslovace de știință. O indicație în subtitlu ne informează că deocamdată e vorba numai de partea I-a, care cuprinde: Cîntece păstorești și de seceriș, cîntece de ceremonial și orații de nuntă. În cîntecele de ceremonial sînt incluse și colinde și jocuri de Crăciun. Înlăuntrul fiecăruia din aceste capitole — de un conținut inegal — cîntecele culese au fost grupate în cîte cincișase variante, legate de aceeași temă, ca de pildă: «cîntece de stea» — «masa de nuntă» — «înainte de plecarea la biserică», etc. Se înțelege că temele menționate nu epuizează toate treptele, pe care se desfășoară, de pildă ceremonialul unei nunți, dar sînt totuși suficiente ca să urmărim comparativ momentele expresive din cadrul acestei festivități populare.

Lucrarea este rodul muncii unui colectiv de specialiști, a căror colaborare s-a desfășurat în mod simultan. Specialiștii cehi au înțeles că pentru a reda un tablou cît mai complet al creației populare din colțul sudic al ținutului Valašsko, e nevoie de un ansamblu de cercetări complete de teren. De aceea, la această anchetă folclorică — care nu-i decît începutul unei acțiuni mai mari, menită să îmbrățișeze întreaga regiune Valašsko — au luat parte opt persoane, sub conducerea prof. J. Racek: un dialectolog, Dr. Al. Gregor, un istoric literar, Dr. Boh Indra, un specialist în folclorul muzical Dr. Jiři Vysloužil, un coregraf, Zděnka Jelinkova, doi studenți de la Academia artelor frumoase și doi de la facultatea de etnografie și științe muzicale.

După o introducere, în care se subliniază importanța culegerilor folclorice sub toate aspectele, muzical, coregrafic, literar și dialectal, volumul conține o interesantă prezentare istorică a părților din sudul regiunii Valašsko, semnată de Vlasta Fialová. Pornind de la cea mai veche mențiune, privitoare la Valašské Klobouky, dinainte de părăsirea Moraviei de către tătari, în 1241, autoarea se oprește asupra celor mai însemnate evenimente istorice, din trecutul acestui ținut. Foarte interesantă e afirmația autoarei în legătură cu «o nouă pătură socială de păstori valahi care, venind în a doua jumătate a sec. al XVI-lea din regiunile slovace ale Carpaților Albi, s-a așezat în locurile de munte nelocuite. Acești valahi se deosebeau prin aceea că duceau o viață păstorească deosebită — creșteau oi și capre la stîne și produceau lapte, brînză și lînă cu mijloace primitive». Așa dar, după o jumătate de secol de discuții controversate, problema imigrației păstorilor valahi spre versantul apusean al Carpaților nordici capătă din nou actualitate.

Materialul publicat este deosebit de interesant și poate servi și folcloriștilor noștri pentru comparare. Clasificarea lui e clară și urmează oarecum pe cea folosită de unele colecții germane. Fiecare capitol e precedat de o scurtă prezentare introductivă, în care se stăruie asupra importanței istorice a temelor respective. Pentru specialistul care ar căuta unele apropieri și similitudini, aceste prologuri nu sînt lipsite de interes. Urmează apoi textul literar și melodia cîntecului pe variante. Fiecare variantă e însoțită, la rîndul ei, de cîteva date, care țin de monografia cîntecului respectiv. E vorba, în primul rînd, de localitatea unde a fost culeasă varianta, de la cine, de către cine și data culegerii. Toate aceste informații, ocupă un singur rînd, încît textul lucrării nu

https://biblioteca-digitala.ro

pare de loc a fi îngreunat cu aceste adaosuri. Dacă terținele sau catrenele unui cîntec depășesc conturul frazelor muzicale, ele sînt redate în continuare.

În sfîrșit, o conștiincioasă bibliografie completează geografiá literară a tuturor variantelor, ceea ce e de un neprețuit folos pentru cercetători.

Lipsite de implicații lirice, stihurile populare au, în general, un conținut social. Tonul e glumeț și deseori satiric. Construite pe polarități de situații, aluziile sînt vii și scăpărătoare.

Monografia se încheie cu bibliografia izvoarelor și literatura privitoare la culegerea producțiunilor populare, căreia îi urmează un interesant glosar dialectal, alcătuit de Dr. Alois Gregor.

Forma elegantă în care a fost publicată, acurateța și scrupulozitatea cu care a fost întocmită — merită și ele să fie subliniate.

TR.I.N

★

Patru cîntece populare românești editate în Anglia

Revista « Sing» publică pentru Asociația Prieteniei Anglo-Romîne, melodiile și textele în traducere engleză, a 4 cîntece populare românești: « Cîntec ciobănesc», « Hora Păcii», « Pasăre cu pana roșie» și « M-a trimes mama la vie». Ele sînt precedate de o scurtă introducere semnată de Eric Winter.

Introducerea menționează pe scurt cercetările folclorice ce au fost întreprinse în țara noastră cu începere din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și investigațiile ce se fac actualmente, cu ajutorul magnetofonului și al filmului de către cercetătorii Institutului de Folclor din București și ai secției sale din Cluj.

Eric Winter spune că cele patru cîntece publicate nu pot reda toată frumusețea și varietatea folclorului românesc și ele au fost alese numai fiindcă încep să fie cunoscute de publicul londonez. « Cîntecul ciobănesc» și « Pasăre cu pana roșie» fac parte din repertoriul corului Tineretului din Londra iar « Hora Păcii» (cu cuvinte românești) a fost răspîndită prin discuri, ce, de altfel, s-au epuizat de mult.

Cîntecul « M-a trimes mama la vie», selecționat de A. L. Lloyd — a cărui text în traducere engleză e foarte reușit — e nou pentru iubitorii de muzică populară din Anglia.

E. Winter atrage atenția asupra temelor noi ce se remarcă în cîntecul popular românesc, anume dorința de pace, optimismul, bucuria și mîndria de a munci. Pentru a ilustra cele declarate mai sus, autorul menționează articolul lui H. A. R. Hughes (Sing, Vol. 1, nr. 3, p. 45 ș. u.), care face o paralelă între două cîntece din satul Lelești din Oltenia, unul din 1939, iar altul din 1949, scoțînd în relief contrastul dintre ele.

G. G.

★

Cîntece europene în limbile originale

Comisiunea UNESCO din Germania de Vest și-a propus să dea la iveală o serie de cîntece europene, pentru a fi la îndemîna tinerilor care, întîlnindu-se peste granițe, ar vrea să cînte împreună cîntecele lor.

Primul volum întitulat « Europäische Lieder in den Ursprachen» (Verlag Merseburger Berlin 1956), cuprinde 146 de cîntece de la popoarele de limbă romanică și germanică, repartizate astfel: 1 latin, 1 retoroman, 14 italiene, 2 portugheze, 11 spaniole, 2 catalane, 3 provensale, 23 franceze, 2 islandeze, 5 norvegiene, 7 daneze, 13 suedeze, 21 engleze, 1 finlandez, 12 din Belgia și Olanda și 28 germane.

Toate cîntecele apar în limbile lor originale, iar la sfîrșit, traduse liber, în limba germană. Pentru a se veni în ajutorul celor care vor folosi publicația, se dau o serie de indicații fonetice, necesare unei bune pronunții a textelor în limbile respective.

Pentru alegerea cîntecelor, s'au avut în vedere următoarele criterii: să fie încă vii, adică să circule în momentul de față, să fie caracteristice pentru folclorul poporului respectiv și să fie atît de cantabile încît să poată fi acceptate de toată lumea.

Volumul II va cuprinde cîntece de la celelalte popoare europene, printre care și trei cîntece populare românești.

GH. C.

https://biblioteca-digitala.ro

O lucrare sovietică despre Béla Bartók

Împlinirea a zece ani de la moartea marelui compozitor și folclorist maghiar Béla Bartók a făcut să apară în diferite țări unde creația și activitatea lui științifică au fost deosebit de apreciate, mai multe lucrări cu caracter comemorativ. Printre acestea se numără și lucrarea cunoscutului critic și muzicolog sovietic I. I. Martînov intitulată: Béla Bartók — Ed. Muzghiz Moscova 1956, 168 p.

După o scurtă introducere menită să facă cunoscut cititorului sovietic specificul național al muzicii populare maghiare I. I. Martînov prezintă viața și opera lui Béla Bartók.

Autorul arată că Béla Bartók a fost un pianist virtuos, un bun pedagog, dar mai presus de toate un compozitor de valoare și un mare patriot. Continuînd tradiția muzicală a înaintașilor săi maghiari F. Liszt și F. Erkel, B. Bartók cunoaște totodată foarte bine și muzica cultă europeană, atît cea clasică cît și cea modernă. La un moment dat muzica lui Schoenberg și a altor moderniști îl influențase puternic și dacă B. Bartók nu a alunecat pe panta modernismului acest lucru se datorește marei sale dragoste pentru popor și muzica lui.

Lucrarea lui I. I. Martînov acordă o atenție deosebită activității folclorice a lui B. Bartók, care împreună cu F. Kodály a fost promotorul cercetării științifice a folclorului maghiar și a trebuit să învingă multe greutăți și mai presus de toate atitudinea ostilă a societății burgheze de atunci care nu cunoștea și nici nu vroia să cunoască comorile muzicii populare maghiare.

I. I. Martînov vorbește apoi de interesele multilaterale ale lui Bartók, care a cunoscut numeroase limbi străine printre care romîna și rusa, și a vizitat multe țări străine pentru a culege cîntece populare, căutînd neobosit legăturile dintre diversele culturi muzicale.

Un mare interes prezintă analiza pe care I. I. Martînov o face operelor lui Béla Bartók și caracterizarea creației lui de compozitor.

În încheiere autorul subliniază că B. Bartók a fost unul din cei mai de seamă reprezentanți ai intelectualității maghiare. El și-a servit cu credință poporul și este un exemplu de felul cum un adevărat artist trebuie să-și însușească ideile înaintate ale contemporaneității, să fie credincios ideilor prieteniei între popoare. Internaționalismul lui B. Bartók, spune I. I. Martînov, capătă în zilele noastre o mare importanță. Arta lui continuă să participe la lupta pentru pace în lumea întreagă.

O pildă înaltă pentru fiecare compozitor este atitudinea lui B. Bartók față de folclor, credința lui față de tradiția clasică. Compozitorii tineri trebuie să ia exemplu de la Béla Bartók. Ei trebuie să învețe din exigența pe care acesta a dovedit-o față de propria sa muncă de compozitor.

Béla Bartók nu suporta nimic aproximativ, superficial, nerealizat definitiv. El a fost un mare maestru, care a știut să fie laconic, clar și precis. Dacă Béla Bartók ar fi trăit pînă în zilele noastre, el ar fi mers împreună cu cetățenii Ungariei libere, care își construiesc o viață nouă, o cultură nouă.

O prețioasă contribuție la o mai bună cunoaștere a activității lui Béla Bartók este lista compozițiilor lui și lista principalelor sale culegeri și studii de folclor, publicate la sfîrșitul lucrării lui I. I. Martînov.

I. J.

★

Folclorul în enciclopedia muzicală americană

Enciclopedia Americană «The International Cyclopædia of Music and Musicians» — O. Thompson, New York 1956, ed. VII-a, publică două studii mai mari intitulate : « Folk Music — A general survey» (Muzica populară — o privire generală) și « Folk Music in America» (Muzica populară în America) — pp. 559—607 care cuprind unele date demne de interes pentru cercetătorii folclorului muzical.

Primul studiu are o introducere cu caracter general și mai multe capitole, în care sînt expuse pe scurt considerații privitoare la caracteristicile muzicii diferitelor popoare, precum și informații despre cercetările folclorice în unele țări. Astfel se vorbește despre muzica populară germană, italiană, cehă, slovacă, engleză, irlandeză, scoțiană, din Țara Galilor, finlandeză, franceză, grecească, maghiară, jugoslavă, din America Latină, norvegiană, romînească, rusă și spaniolă.

Diferitele capitole ale acestui studiu sînt semnate de Marion Bauer, H. H. Stuckenschmidt, Franklin Glynn, Paul Sjoblom, George Kordos, Aladár Toth, Ioana Fischer, Eleanore Hague, F. Gunnar, R. Gratianu, N. Slonimsky și A. Salazar.

Desigur că multitudinea problemelor atinse doar în treacăt a avut drept rezultat mai mult o expunere schematică, un șir de indicații sumare, care sînt totuși susceptibile de a canaliza interesul cercetătorilor în anumite direcții. Fără a intra în amănunte, trebuie să atrag atenția asupra capitolului XI (pp. 577—578), intitulat « Muzica populară romînească» și semnat de R. Gratianu.

https://biblioteca-digitala.ro

Documentarea pe care se bazează acest capitol este învechită și incompletă și îl duce pe R. Gratianu la o serie de confuzii și afirmații inexacte care nu sînt de natură să informeze corect și nici să dea o imagine de ansamblu cititorilor enciclopediei, asupra muzicii populare românești.

Și informațiile privitoare la organizarea cercetărilor folclorice sistematice în Romînia sînt foarte vechi și pe alocuri inexacte. Ele nu oglindesc nici pe departe evoluția studiilor făcute în această direcție în țara noastră și lasă impresia profund greșită că nu am depășit faza de început cînd în realitate activitatea folcloristică a luat o mare dezvoltare în țara noastră și cercetările muzicii populare românești ocupă azi un loc de frunte în folcloristica internațională.

Sînt convins că editorii enciclopediei americane vor fi bucuroși să primească pentru viitoarea ediție un material documentat și cu adevărat științific.

În ceea ce privește al doilea articol, despre muzica populară în America, el este deosebit de interesant, fiindcă, pe de o parte, îmbrățișează o mare varietate de aspecte ale manifestărilor ei, iar pe de alta, ne îmbogățește sursele de informare atît prin el însuși cît și prin bibliografia pe care o cuprinde.

Cele cîteva capitole ale articolului, semnate de Reed Smith, Paul Wray, Annabel Morris Buchanan, Helen Ware și Ann H. Mc Master, tratează despre muzica anglo-americană și cea a băștinașilor, despre dansurile populare, muzica religioasă, melodiile creolilor, ale franco-canadienilor, precum și ale spaniolilor și ungurilor aflați în America. Lipsește și aici un articol despre folclorul românilor din America.

În ultimele două pagini este publicată o bogată bibliografie privitoare la această problemă.

Despre muzica negrilor se vorbește într-un articol separat semnat de R. Nathaniel Dett (pp. 1243—1246).

Aceste materiale merită să fie citite cu atenție mai cu seamă de cei ce se îndeletnicesc cu studiul muzicii populare.

D. S.

★

Crearea federației italiene de folclor Noua organizație « Federazione italiana del folklore» care a luat ființă la 12 ianuarie 1956, are drept scop să păstreze muzica, dansurile și cîntecul tradițional, să promoveze studiul costumelor, al ceremoniilor și sărbătorilor religioase și profane, să încurajeze culegerea de documente referitoare la aceste domenii, să colaboreze cu organizațiile atît din Italia cît și cu cele din străinătate care se ocupă cu etnografie și folclor.

Organizația are sediul la Roma și este împărțită în două secții: o secție de studiu și documentare și alta de organizare a manifestărilor artistice și expozițiilor.

G. C.

★

Sardinia în centrul preocupărilor folcloristicii italiene Între 25 aprilie și 1 mai 1956, Centrul de studii și apărare a folclorului italian, în colaborare cu Centrul etnografic sard și Societatea de etnografie italiană, a organizat în Sardinia al VI-lea congres național italian de artă populară. Congresul a fost prezidat de către Prof. A. Monteverdi, decanul Facultății de litere din Roma.

Scopul congresului a fost să deștepte interesul savanților italieni și străini asupra vechii și importantei tradiții populare a Sardiniei.

Printre participanții la congres, alături de folcloriștii italieni, menționăm pe prof. Max Leopold Wagner de la Universitatea din Washington, prof. Marcel Maget, director adjunct la « Musée de l'Homme» din Paris, prof. Jelka Desa Ribaric de la Muzeul etnografic din Zagreb și José Manuel Gómez Tabanera din Madrid. Congresul a dezbătut interesante probleme din domeniul folcloristicii generale și al folclorului sard, vădind deosebite preocupări pentru confruntarea problemelor teoretice cu realitatea folclorică vie.

S-au ținut în total 29 comunicări dintre care remarcăm în chip special următoarele: Prof. Giuseppe Cocchiara: « Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea ?» (Tradițiile populare sînt ele preistorie contemporană ?). Prof. Paolo Toschi « Per lo studio delle tradizioni popolari in Sardegna » (Pentru studiul tradițiilor populare din Sardinia). Prof. Polidoro Benveduti: « Metodi recenti di documentazione nello studio del folklore» (Metodele recente de documentare în studiul folclorului). Prof. Alberto Maria Cirese: « Gli studi demologici come contributo alla storia della

https://biblioteca-digitala.ro

cultura» (Studii demologice ca contribuții la istoria culturii). Prof. G. B. Bronzini: « La nuova critica letteraria e lo studio della poesia popolare» (Noua critică literară și studiul poeziei populare). Prof. Gavino Gabriel: « La fonografia nel folklore musicale» (Fonografia în folclorul muzical). Prof. Carmelina Naselli: « Folklore sardo e folklore mediterraneo» (Folclorul sard și folclorul mediteranean). Prof. Sebastiano Lo Nigro: « I generi della prosa narrativa nel folklore contemporaneo» (Genurile prozei narative în folclorul contemporan). Diego Carpitella: « Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica popolare in Italia» (Perspective și probleme noi ale studiilor de muzică populară în Italia). Prof. Marcel Maget: « Enquêtes ethnographiques en France» (Cercetări etnografice în Franța). Clara Regnoni Macera « Come si studia il folklore in alcuni paesi stranieri» (Cum se studiază folclorul în unele țări străine).

Congresul a hotărît între altele, publicarea unei colecții « Biblioteca tradițiilor populare sarde», și a unui corpus al tradițiilor populare din Sardinia.

G. C.

★

Inaugurarea Muzeului național de arte și tradiții populare din Roma

La 19 aprilie 1956 s-a inaugurat la Roma « Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari» (Muzeul Național de Arte și Tradiții Populare).

În prefața la catalogul noului muzeu, prof. Paolo Toschi face o scurtă istorie a activității dusă de folcloriștii italieni pentru realizarea acestui muzeu.

Un prim nucleu, cu aproape 5000 de piese s-a creat la Florența în 1906. Acest fond, îmbogățit substanțial prin noi obiecte provenind din toate regiunile Italiei, a fost prezentat într-o importantă expoziție etnografică organizată în 1911, cu ocazia celei de a 50-a aniversări a unității Italiei. Totul, închis în mai mult de 500 lăzi, a fost depozitat apoi în Villa d'Este. Un decret regal a înființat la 10 septembrie 1923, Muzeul de etnografie italiană. Nici un eveniment nou n-a intervenit însă pînă în 1953, cînd în cadrul expoziției internaționale de agricultură s-a deschis o secție de artă populară în care au fost expuse în cea mai mare parte obiecte din vechile colecții de artă și tradiții populare. Succesul deosebit pe care l-a avut această secție a grăbit rezolvarea problemei localului Muzeului național de arte și tradiții populare. S-au acordat muzeului două etaje în clădirea unuia din palatele din « Piazza Italia».

O comisie de experți, etnografi, arhitecți și muzeografi, prezidată de către prof. Paolo Toschi, a primit puțin după aceea, misiunea de a organiza muzeul a cărui direcție a fost încredințată prof. Tullio Tentori.

Colecția muzeului se compune din aproape 35.000 obiecte, printre care aproape 750 costume de bărbați și femei, 300 țesături variate, 5000 piese de ceramică, 3000 obiecte de aur și argint, la care se adaogă aproape 10.000 stampe, etc.

Din această bogată colecție s-au ales obiectele destinate prezentării, restul a fost depus în încăperile muzeului, amenajate în așa fel încît să garanteze obiectelor o păstrare perfectă și să ușureze aici studiul specialiștilor. Muzeul posedă un serviciu de etnomuzicologie, o bibliotecă, ateliere tehnice, săli de lucru și o sală de conferințe.

În primul etaj al expoziției, instalat complet, obiectele sînt grupate tematic în zece mari săli: 1) ciclul anului, 2) ciclul vieții omenești, 3) casa, 4) viața agricolă și păstorească, 5) viața populațiilor maritime, 6) viața poporului orășenesc, 7) arta populară, 8) dans, muzică, cînt, 9) costum și elementele sale, 10) religiozitatea populară.

În cel de al doilea etaj al expoziției, obiectele vor fi expuse pe regiuni sau grupuri etnice.

* * *

Cu ocazia deschiderii Muzeului de Arte și Tradiții Populare s-a organizat un congres de studii etnografice care a avut loc între 21 și 23 aprilie 1956, sub președinția prof. Paolo Toschi. Congresul a reunit numeroși specialiști etnografi. Mai mult de 30 comunicări referitoare la domenii speciale sau la probleme de metodologie au fost prezentate și discutate.

Printre acestea remarcăm: Prof. Gino Bottiglioni: « Etnografia e linguistica nell'organizzazione dei centri di raccolta dei materiali di studio» (Etnografia și lingvistica în organizarea centrelor de culegere a materialelor de studiu). Prof. Esther Lojodice: « Esperienze nell'organizzazione di un Museo delle Tradizioni Popolari». (Experiențe referitoare la organizarea unui muzeu de tradiții populare). Giorgio Nataletti: « Musei, Archivi e centri di folklore musicale». (Despre

https://biblioteca-digitala.ro

muzee, arhive și centre de folclor muzical). Diego Carpitella: « Cinque anni di ricerche etnomusicologiche in Italia ». (Cinci ani de cercetări etnomuzicologice în Italia). Vittorio Santoli: « Osservazioni sull'inchiesta etnografica di melodie popolari ». (Observații asupra cercetării etnografice a melodiilor populare). Prof. Calogero Di Mino: « Museo vivo: etnografia e teatro ». (Muzeul viu: etnografia și teatrul).

G. C.

★

Paul Delarue Savantul folclorist francez Paul Delarue și-a părăsit pentru totdeauna preocupările, prietenii și colaboratorii. Potrivit dorinței sale, plecarea dintre cei vii [1] i-a fost anunțată cu o lună mai tîrziu.

Fecior de țăran, odată cu învățătura de carte la școala din Saint-Didier (Nièvre), comuna sa natală, a început să iubească și să prețuiască poveștile și cîntecele populare care i-au legănat copilăria și adolescența. După terminarea studiilor superioare, fiind numit institutor, a continuat să lucreze cu pasiune ca amator folclorist în domeniul creației populare orale. Cu timpul, a devenit o autoritate științifică în domeniul folclorului și a reprezentat Franța la numeroase congrese internaționale. Făcîndu-se cunoscut de specialiștii din întreaga lume, în 1953, la Namour, a prezentat congresiștilor un proiect de coordonare internațională a cercetărilor asupra poveștilor populare [2], care i-a adus titlul de secretar al comisiunii create în acest scop în cadrul C.I.A.P. Din 1952 era și vicepreședintele societății franceze de etnografie, în cadrul căreia — ca membru fondator — a ținut numeroase conferințe documentate în legătură cu creația artistică populară, conferințe ce au fost publicate în mare parte în revistele de specialitate. Preocupat mai ales de studierea prozei populare, a scris studii importante ca: *Poveștile populare franceze* [3], *Folclorul ca mijloc educativ* [4], *Povestea populară franceză* [5], *Trăsăturile specifice ale poveștii populare franceze* [6], *Citeva observații asupra circulației poveștilor populare și a elementelor lor componente* [7] și multe altele [8] de același interes științific, recenzii sau comunicări. În mod deosebit l-a interesat origina poveștilor lui Perrault [9] și legăturile între literatura orală și cea scrisă [10]. Iar pentru a face cît mai cunoscută frumusețea artei orale populare franceze, a publicat mai multe volume [11] cu materiale folclorice, din care reiese atît poziția sa științifică față de ele, cît și dorința de a alcătui pentru început, un fel de colecții regionale [12]. Cea mai de seamă lucrare a sa este însă *Catalogul național al poveștilor populare franceze*, proiectat în trei volume, în sistemul Aarne-Thompson, din care primul era sub tipar în septembrie 1956. Acest catalog, pe lîngă altele, se sprijină și pe valoroasa colecție de peste nouă sute de povești și două sute de legende rămase în manuscris de la Achille Millien, care le-a cules între anii 1877—1895, și pe care Paul Delarue le-a fișat și clasat sistematic, lucru ce l-a ajutat în adîncirea problemei.

Prin pasiunea studiului, prin personalitatea sa științifică și prin faptul că și-a desfășurat activitatea atunci cînd în Franța s-a petrecut o stagnare în studierea creației orale populare, Paul Delarue poate fi socotit printre pionierii noii orientări a folcloristicii franceze.

C. B.

---

[1] n. 20 aprilie 1889 — m. 25 Iulie 1956.

[2] Publicat în *Il tesaur*, Udine (Italia) an VI, 1954, nr. 1—3 p. 1—4.

[3] *Nouvelle revue des trad. populaires*, I, 1949, p. 312—341.

[4] *L'action laique*, mai 1939.

[5] *Id.* decembrie 1950.

[6] *Le Mois Etnographique*, 1951, p. 43—46, 59—60.

[7] *Id.* p. 107—108.

[8] Intre altele: 1949, Povestea populară element teatral; 1950, Despre anchetele folcloristice; 1951, O expoziție a cîntecului popular.

[9] Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire, în *Bulletin folklorique d'Ile de France*, Paris, 1951, p. 195—201, 221—228, 251—260, 283, 291; 1952, p. 348—357; 1953, p. 11.

[10] Le serpent qui a volé à l'homme le secret de l'immortalité (D'une legende babylonienne à un conte de Voltaire). *Nouv. Rev. des Tradit. populaires*. Paris, 1950, p. 262—275; *Le conte de l'enfant à la queue de loup*. (D'un récit de Mistral à un conte de l'Inde ancienne) *Arts et trad. popul.* Paris, 1953, p. 35—38.

[11] *Recueil de chant. populaires du Nivernais*, Paris — Nevers, 1934—1947. VI vol. (conține deasemeni jocuri de copii și povești); *L'amour des trois oranges* et autres contes ... de France, Paris. 1947; *Incarnat blanc et or* et autres contes mediteranéens, Paris, 1955.

[12] *Contes du Nivernais et du Morvan* (împreună cu A. Millien) Paris 1953 (primul volum din colecția adnotată de basme din provinciile Franței).

https://biblioteca-digitala.ro

Expoziție internațională de icoane pe sticlă la Basel-Elveția

Muzeul elvețian de etnologie din Basel condus de Dr. R. W. Wildhaber, a organizat între 15 noembrie 1956 — 31 ianuarie 1957 o expoziție internațională de icoane pe sticlă. Icoanele au fost grupate după centrele de producție, făcîndu-se astfel legătura cu «școlile» în care au fost realizate.

O atenție deosebită s-a acordat icoanelor provenind din centrele mai puțin cunoscute în Elveția, din Raymundsreut — Untere Bayerwald — RFG, Buchers, Sandl-Niederösterreich — Austria, din Polonia și Romînia.

Catalogul expoziției a fost însoțit de un mic studiu asupra icoanelor pe sticlă, publicat apoi în Schweizer. Volkskunde (XLVI 6. Basel 1956, 81—86). Studiul arată că epoca de înflorire a picturei pe sticlă a fost între 1750—1850, la început în regiunea de frontieră din sudul Bohemiei și Austria de Sus, în Austria de Jos (Buchers, Sandl), în Untere Bayerwald (Raymundsreut, Aussergefild), în Bohemia de Nord, și Silezia (Glatz), în Prusia Orientală (Ermland Lausitz), în Bavaria de Sus (Oberammergau, Seehausen, Murnau), în Pădurea Neagră și Alsacia (Bernau, Rothenbach, Todtmoos). Din aceste centre icoanele pe sticlă au fost răspîndite prin colportori în întreaga Europă Centrală și de Răsărit. Astfel, ele au ajuns în Polonia, în Slovacia, în Galiția, în Ucraina, în Bucovina, Transilvania, Muntenia și Moldova, în Serbia, Croația și Slovenia și în Italia. În unele locuri între altele și în Transilvania, au apărut centre locale de pictură pe sticlă cu o mare și interesantă producție ce a continuat pînă în secolul nostru.

Producția marilor centre amintite a ajuns uneori la proporții uriașe. Astfel cinci pictori din Raymundsreut au fabricat mai mulți ani de-a rîndul, cîte 30.000—40.000 icoane pe sticlă pe an. În 1816 preotul unei biserici din Bavaria, care era loc de pelerinaj, a comandat unui pictor din Seehausen 4000 icoane cu Sf. Treime.

Atelierul lui Johann Verderber din Aussergefild lucra în momente de mare producție cu 15 angajați din care unii pregăteau vopseaua, alții pictau fondul, alții lucrau ramele... Unii dintre marii producători aveau reprezentanțe în lumea întreagă. Prin acestea icoanele pe sticlă au ajuns pînă în America, Japonia și China.

Pe lîngă aceste date asupra originii și răspîndirii picturii pe sticlă, studiul cuprinde interesante date asupra pregătirii vopselelor care la început erau scoase din plante, asupra diferitelor tehnici și asupra temelor tratate în icoane, de cele mai multe ori, teme biblice.

M. P.

★

O antologie de cîntece populare iraniene

Publicația: *Les chants folkloriques de l'Iran*, publié par le Bureau des Beaux Arts, Teheran 1956, 81 p., conține 54 cîntece împărțite în trei grupuri — aranjate, probabil, după genuri — cum și numeroase ilustrații reprezentînd tipuri de oameni, instrumente muzicale, instrumentiști, ocazii de petrecere etc.

Cartea fiind scrisă în limba iraniană, și tipărită cu caractere arabe — cu excepția unei scurte note în limba franceză, dată la sfîrșit — nu ne putem da seama de conținutul său, așa încît ne vom referi, în ceea ce va urma, numai la metrica versurilor, care sînt date sub muzică cu caractere latine, și la melodii.

După cîte ne-am putut da seama, versurile sînt eterometrice, avînd între 8 și 16 silabe. Cele de 10 și 12 silabe apar uneori împărțite prin cezură în două emistihuri. Cîntecele pe versuri izometrice sînt foarte puține, iar rima este destul de rar întîlnită.

Din punct de vedere melodic, cele mai multe cîntece vădesc o vechime indiscutabilă. Aceasta ne este dovedită de predominarea ambitusurilor de cvartă, cvintă și sextă, de diferitele moduri diatonice (asemănătoare vechilor moduri grecești) și cromatice (specifice orientului apropiat), de ritmul giusto-silabic — cum l-a numit Const. Brăiloiu în ultimul timp — bazat pe combinarea diferită a valorilor de optime și pătrime etc.

Autorul folosește unele semne de alterare speciale, reprezentînd bemolul mai sus cu o comă și diezul mai jos cu o comă.

Cartea este foarte interesantă întrucît conține, în afară de o serie de ritmuri identice cu cele ce se întîlnesc în colindele și jocurile noastre populare, unele melodii despre care se poate afirma că sînt variante destul de apropiate ale unor melodii românești.

GH. C.

https://biblioteca-digitala.ro

DEUTSCHES JAHRBCUH FÜR VOLKSKUNDE, Berlin, Akademie-Verlag, 1956 Zweiter Band, (heft 12/), Jahrgang 1956, 488 p.+12 planșe (Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutsche Academie der Wissenschaften zu Berlin, durch Wilhelm Fraenger).

Cel de al doilea anuar al Institutului de Folclor și Etnografie de pe lîngă Academia de Științe a Republicii Democrate Germane, deși apare în aceleași condiții redacționale și tehnice ca și primul [1], se deosebește totuși de acesta prin întreaga sa orientare de conținut. Primul anuar avea un pronunțat caracter programatic: fixa obiectivele viitoarei munci folclorice în R.D.G. și stabilea principiile teoretice și metodologice ale viitoarelor cercetări; cel de al doilea pornește la realizarea practică a deziderateloг științifice enunțate anterior. Acest lucru devine evident de îndată ce confruntăm conținutul prezentului anuar cu planul de muncă fixat la congresul din septembrie 1953. Din cele șase puncte prevăzute în plan [2], nu mai puțin de trei sînt reprezentate în cuprinsul volumului de față și dintre acestea unul *(Cercetarea tradiției democratice în cîntecul popular, în basme, legende, snoave și proverbe, ca și în plastica și muzica populară germană)*, este însăși coloana vertebrală a volumului. Din cuprinsul anuarului aflăm că acestui punct i s-a consacrat în cursul anului 1955 o întreagă sesiune științifică (30 martie — 3 aprilie), în cadrul sesiunii Academiei de Științe a R. D. Germane, la ale cărei lucrări au participat cercetători din ambele Germanii, din Austria, Anglia, Finlanda, Polonia, și Cehoslovacia. Sesiunea a fost denumită: « *Lied, Märchen, Sage und Sprichwort als Stimme des Volkes* » și însăși referirea la vechea formulă a lui Herder arată direcția cercetărilor efectuate [3]. Din numeroasele comunicări făcute cu această ocazie pe această temă, patru sînt publicate integral în prezentul anuar (W. Steinitz, *Lied und Märchen als Stimme des Volkes*, p. 11—32; P. Nedo, *Krabat. Zur Entstehung einer sorbischen Volkserzählung* p. 33—50; W. Heiske, *Rechtsbrauch und Rechtsempfinden im deutschen Volkslied* p. 73 —79; G. Voigt, *Karl Friedrich W. Wander und sein « Politisches Sprichwörterbrevier »*, p. 80—90), ceea ce reprezintă 40 % din totalul studiilor publicate în prezentul volum. În cadrul aceleași sesiuni s-au prezentat și o sumă de referate cu privire la folclorul muncitoresc (punctul 4 din plan), însă nici unul din acestea nu apare în prezentul anuar. O sesiune specială a fost consacrată problemelor de agroetnografie (punctul 3 din plan), de la 29 sept. —1 oct. 1955 la Berlin, sesiune în care s-au expus principiile de lucru și s-au fixat obiectivele cercetării [4]. În această direcție nu s-a realizat nimic mai mult, așa că anuarul nu are ce consemna peste simpla mențiune de mai sus. Din această scurtă prezentare se poate vedea că anuarul oglindește cu fidelitate efortul de realizare practică a planului, dar

---

[1] Recenzat de noi în nr. trecut al acestei reviste.

[2] Reproducem aici planul de lucru fixat în congresul din 1953, cu cele 6 obiective ale sale: a) Terminarea marelui *Corpus deutscher Segens und Beschwörungsformeln* preconizat de John Meier încă din 1907, *b)* cercetarea tradiției democratice în cîntecul popular, în basme, legende, snoave și proverbe ca și în plastica și muzica populară germană, *d)* o sistematică cercetare a culturii materiale a poporului cu deosebită atenție față de agroetnografie, concretizate în marele atlas etnografic german, *c)* cercetarea folclorului muncitoresc, *e)* întocmirea unei istorii științifice a disciplinei, *f)* continuarea cercetărilor inițiate de Wossidlo în centrul de cercetări etnografice din Rostock.

[3] Pentru a lămuri ce se înțelege astăzi în Germania prin caracter democratic al folclorului, reproducem în traducere definiția pe care prof. acad. W. Steinitz o dă cîntecului popular democratic în lucrarea sa *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*, Berlin 1954, I, p. XXII, definiție care se poate adapta la toate producțiile folclorice: « *Cîntece populare democratice sînt acelea care exprimă interesele sociale și politice ale poporului muncitor oprimat de feudalism, capitalism și militarism. Gradul de conștiință a propriilor interese poate fi diferit, mergînd de la simpla deplîngere a stării nenorocite, la invectiva contra opresorului și, de acolo, pînă la incitarea fățișă la revoltă* ».

[4] Vezi darea de seamă de la p. 266—268 din anuar.

https://biblioteca-digitala.ro

că întregul său cuprins se axează pe o singură problemă, în cadrul căreia se aduce o masivă contribuţie ştiinţifică la fundamentarea noii direcţii de cercetare în folcloristica germană.

Cuprinsul anuarului este şi de această dată variat şi bogat. La cele 10 studii din prima parte se adaugă 17 comunicări (dintre care 6 cuprind liste bibliografice) [5], 3 bibliografii folclorice şi etnografice externe în cadrul muncii de informare ştiinţifică (Bibliografia celor mai importante lucrări folclorice şi etnografice *elveţiene* între anii 1945—1955, însumînd 358 titluri, lucrărilor de specialitate *cehoslovace* dintre 1945—1955 cuprinzînd 358 titluri şi o bibliografie asemănătoare *maghiară* pentru acelaşi răstimp cu 422 titluri) şi 54 de recenzii. De remarcat este comunicarea lui Lutz Röhrich, *Die Märchenforschung seit dem Jahre* 1945, care are caracterul unui adevărat studiu întocmit pe baza a 51 de lucrări de specialitate recenzate [6]. Anuarul este completat cu un indice analitic de persoane şi probleme (p. 481—488) şi cu un număr de 12 planşe în afară de text care întregesc în mod armonios cuprinsul volumului. Conţinutul anuarului este mai omogen decît, anuarul precedent, în sensul că cea mai mare parte a studiilor se referă la diversele aspecte ale culturii spirituale a poporului german (7 studii) şi numai un număr redus (3 studii) la probleme de cultură materială (port, artă populară, etnografie). De altfel lucrul este uşor de înţeles, deoarece aşa cum am arătat mai sus, anuarul are un singur centru de interes.

Studiul pe care îl socotim reprezentativ pentru întregul volum este semnat de prof. acad. W. Steinitz: el deschide volumul şi îi trasează perspectivele. Obiectul său este demonstrarea tezei lui Herder (teza congresului amintit), că producţiile folclorice sînt adevărate «*Stimme des Volkes*» şi nu «*gesunkenes Kulturgut*», autorul luînd o poziţie clară împotriva teoriei reacţionare a lui Hans Naumann şi a şcolii sale. În felul acesta se recunoaşte implicit rolul creator al poporului în materie de folclor şi se scoate în evidenţă caracterul democratic, progresist, al producţiilor populare. Este vorba de cercetarea acelor producţii care oglindesc năzuinţele maselor largi populare către o viaţă mai bună, către înlăturarea oprimării, chiar dacă nu se poate vorbi de o atitudine conştientă, de o mişcare organizată ci, în cele mai multe cazuri, numai de simpla izbucnire elementară a suferinţei şi mîniei populare. Ideea de a considera producţiile populare în acest fel îşi are origina în celebra scriere a lui Herder de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea. Englezul Percy care în 1765 îşi publica lucrarea «*Reliques of Ancient English Poetry*», era preocupat de laturea vechimii cîntecului popular şi Herder, inspirat de acesta, îşi intitula prima versiune a culegerii sale (1774) în acelaş mod «Alte Volkslieder», pentru ca însă pînă la publicarea ediţiei definitive din 1778, să se despartă cu totul de punctul de vedere al lui Percy, intitulîndu-şi culegerea simplu «*Volkslieder*» şi făcîndu-şi o preocupare esenţială din demonstrarea că folclorul reprezintă cea mai autentică *voce a poporului*. Pe Herder nu-l mai interesa vechimea cîntecului ci caracterul său autentic popular. Ca întreaga sa generaţie, Herder socoteşte că datoria oricărui bun german este să lupte împotriva absolutismului feudal şi de pe această poziţie judecă el şi cîntecul popular, în care descoperă nu gratuităţi estetice ci realităţi sociale şi politice, în speţă diverse aspecte ale luptei poporului muncitor împotriva exploatării feudale. Acesta era pentru el autenticul popular. Această latură a concepţiei folclorice a lui Herder a fost complet neglijată în decursul timpului şi prof. acad. W. Steinitz o repune în circulaţie, considerînd că ea nu şi-a pierdut importanţa, rămînînd mereu actuală, cu toate că de la emiterea ei s-au perindat în Germania atîtea alte teorii despre folclor. Autorul încearcă să exemplifice teza atît în cîntec cît şi în basm, de unde şi titlul studiului «*Lied und Märchen als Stimme des Volkes*». W. Steinitz cercetează mai întîi un cîntec de cătănie a cărui origină, la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, corespunde epocii de consolidare a statului prusac şi de puternică dezvoltare a militarismului german. Cîntecul exprimă toată durerea şi revolta tînărului luat dela ocupaţiile sale paşnice, îmbrăcat în haine militare, expus tuturor umilirilor posibile, trimis să omoare oameni tot atît de paşnici ca şi el şi apoi aruncat în stradă ca cerşetor. Răspîndirea extrem de largă a cîntecului (se cunosc cca. 50 de variante) nu numai în Germania, ci pe toate teritoriile unde se vorbea limba germană, este o dovadă clară că poporul german, căruia i s-a creat trista faimă de a fi prin excelenţă militarist, este în fond un popor iubitor de pace şi muncă, dar că cercurile sale conducătoare l-au tîrît mereu, cu forţa, pe calea aventurilor războinice. Şi faptul că acest cîntec a trăit mai bine de un secol şi jumătate (ultima variantă e culeasă în al treilea deceniu al veacului nostru) ne arată că antimilitarismul poporului german, departe de a fi o atitudine întîmplătoare, e o însuşire statornică şi consecventă. În continuare autorul analizează un cîntec cu conţinut social, în care ţăranul îşi plînge soarta de iobag supus exploatării feudale. Cîntecul, vorbind despre «*der Bauernhimmel*», arată că numai prin moarte ţăranul se poate libera de suferinţă, de umilire, de perceptor, de nobil, de clăcăşie, de dijmă, de popă, de soldăţime etc. În părţile

[5] Bibliografia lucrărilor folclorice ale lui Hermann Kugler, Alfred Wirth, Harry Schewe, Wilhelm Fraenger şi Wolfgang Steinitz precum şi lista lucrărilor executate între anii 1926 şi 1935 de studenţii lui Adolf Spamer la secţia de cultură generală a şcolii tehnice din Drezda.

[6] Vezi tabla de materii a anuarului.

https://biblioteca-digitala.ro

Sileziei, cîntecul a luat forme violente imprecative contra reacţionarului Hardemberg, care pentru falsificarea unor reforme sociale ordonate de guvern, a fost în mod deosebit urît de ţărani. Alte cîntece asemănătoare au circulat şi într-alte regiuni ale Germaniei: în Suabia alemanică « *Ich bin ein armer Bauer* » şi în Bavaria austriacă « *Kein Bauer mag ich nicht bleiben* », aşa încît atitudinea protestatară a ţărănimii nu este un fapt izolat, ci dimpotrivă o trăsătură esenţială a folclorului german. Trecînd la cercetarea basmului, îşi exemplifică teza cu povestea lui *Martin cel tare*. Acesta este un fel de Păcală al poporului German. El se angajează slugă la un boier numai pe mîncare şi cu obligaţia ca la sfîrşitul angajamentului să-i dea fostului stăpîn trei lovituri. În tot timpul cît îşi serveşte stăpînul, Martin îi provoacă numai pagube cu umorul unui adevărat Păcală. La sfîrşit, după învoială, îl loveşte pe stăpîn şi-l aruncă din casă pe geam. Stăpînul moare şi Martin adunînd pe toate celelalte slugi le spune textual: « *Destul şi-a bătut el joc de voi. Am reuşit să vă salvez. Voi împărţiţi-vă acum pămînturile lui şi încercaţi să fiţi ceva mai deştepţi, căci numai aşa o să vă meargă odată şi-odată mai bine* ». Şi exemplul nu este izolat: numai în arhiva de basme din Marburg se găsesc 133 de variante ale aceleiaşi poveşti. Dar elemente asemănătoare apar şi într-alte basme. Este interesant un pasaj dintr-o variantă a poveştii *Moartea cumătra*, temă frecventă şi în folclorul nostru. Ţăranul refuză să-l ia pe dumnezeu de cumătru zicîndu-i: « *Eu nu vreau să-mi fii cumătru, deoarece tu dai numai bogatului, iar pe sărac îl laşi să flămînzească* ». Şi este normal ca autorul să se întrebe la sfîrşit *Cui bono ?* Iar răspunsul la această întrebare nu poate fi decît însuşi titlul studiului său.

Studiul dr. Paul Nedo, *Krabat, Zur Entstehung einer sorbischen Volkserzählung* (p. 33—507) este interesant deoarece ne arată noile metode de cercetare în domeniul prozei populare. Autorul socoteşte că centrul de interes al oricărei cercetări de acest fel este viaţa şi dezvoltarea unui subiect într-o anume grupă socială şi participarea acesteia la permanenta restructurare a subiectului. În felul acesta, autorul analizează cuprinsul legendei despre *Meister Krabat*, vrăjitorul, determinîndu-i originile istorice şi social-economice. Studiul arată ce anume fapt istoric poate trece în legendă şi felul în care se face această trecere. Poporul atribuie unei personalităţi istorice propriile sale năzuinţe sociale şi politice şi face din ea un protagonist ideal al revendicărilor sale, un eliberator de sub jugul oprimării.

Articolul lui Harry Schewe, *Vorauswort zu einer historischkritischen und an Hand der Originalquellen kommentierter Wunderhorn-Ausgabe* (p. 51—70), arată marea importanţă pe care această celebră colecţie de cîntece populare a avut-o în dezvoltarea culturii germane din sec. XIX-lea şi cere colaborarea tuturor învăţaţilor germani pentru elucidarea tuturor problemelor culturale legate de o ediţie critică a colecţiei.

Studiul lui W. Hieske, *Rechtsbrauch und Rechtsempfinden im Wolkslied* (p. 73—79), descoperă în cîntecul popular german reminiscenţe ale vechilor practici juridice cutumiare ale poporului, a căror cercetare ar lărgi considerabil orizontul studiilor folclorice.

Ne-am oprit la cele patru studii de mai sus, deoarece fiecare din ele reprezintă, în direcţia disciplinei folclorice de care se ocupă, cea mai nouă poziţie ideologică. Celelalte studii au un caracter mai specializat şi de aceea nu le analizăm aici, remarcăm doar în treacăt importanţa studiului lui Oskar v. Zaborski despre portul popular din Marca Brandemburg (p. 91—140) şi studiul lui Hans Erdmann despre practica muzicală a dansului popular din Mecklemburg (p. 212—225).

Comunicările din acest volum sînt de două feluri, unele cu caracter bibliografic şi altele cu caracter de cronică. În anul 1955 Institutul de Folclor şi Bibliografie din Berlin a serbat patru jubilee (Alfred Wirth, Harry Schewe, Wilhelm Fraenger şi Wolfgang Steinitz) şi în cinstea sărbătoriţilor, redacţia anuarului ne oferă lista bibliografică a scrierilor lor. (p. 229—237). Tot cu caracter bibliografic sînt şi comunicările despre moştenirea ştiinţifică a lui Adolf Spamer (Ingeborg Weber-Kellermann, p. 237—251) şi omagiul lui Hermann Kugler (Eberhard Faden, p. 251—256). Comunicările cu caracter de cronică ilustrează activitatea ştiinţifică a anilor 1954 şi mai ales 1955. Se dau dări de seamă asupra congreselor de la Berlin (30.III — 3. IV.1955), din Schleswig (3.6.VIII—1955), din Bochum (16 — 17.IX.1955), din Berlin (29.IX.—1.X.1955) şi dela congresul internaţional din Arnhem-Olanda (20—24.IX.1955).

Cu legitim interes am aşteptat continuarea comunicării lui Lutz Röhrich despre cercetările în domeniul basmului după cel de al doilea război mondial, în speranţa că autorul îşi va fi totalizat experienţele în cîteva concluzii definitive. Spre surprinderea noastră, lucrarea va continua şi în anuarul viitor, fără a ne oferi siguranţa că acesta va aduce şi sfîrşitul articolului. În modul acesta, urmărirea lucrării în decurs de mai mulţi ani, devine dificilă şi în aşteptarea unei încheieri, trebuie să ne mulţumim numai cu impresii fragmentare şi provizorii. Cu toate acestea lucrarea este deosebit de valoroasă, dacă n-ar fi decît pentru faptul că ne face cunoscut un material nou şi greu accesibil, odată cu noile concepţii de lucru în domeniul cercetării problemei basmului. Prezentarea trece în revistă 51 de lucrări asupra basmului, a căror clasificare în opt paragrafe, ţine

https://biblioteca-digitala.ro

probabil de caracterul şi cuprinsul fiecărei lucrări. Poate de aceea clasificarea adoptată de autor pare arbitrară, ca una ce nu izvorăşte dintr-un punct de vedere unic. Astfel, autorul ne prezintă cîteva lucrări de ansamblu (*Gesamtdarstellungen*) apoi cîteva speciale (*Untersuchungen über einzelne Typen und Motive*) pentru a trece la publicaţiile FFC (*Neue Bande der Folklore Fellows Communications*), de acolo de odată la cercetări etnopsihologice (*Völkerpsychologische Märchenforschung*) ca după aceea să atace problema raportului dintre basm şi realitate (*Das Märchen und seine Wirklichkeit*), să ajungă la problema unor culegători celebri (*Grimm, Perrault und das Volksmärchen*) şi după ce ne plimbă prin diverse arhive de basme (*Erzählerforschung und Erzählerarhive*) să ne aducă din nou la probleme de ordin general (*Das Märchen in seinem Verhältnis zu anderen Gattungen des Volksüberlieferung*) ceea ce nu asigură unitatea de principii şi cercetare a prezentării. Printre lucrările de ansamblu, importante sînt cele ale lui Stith Thompson şi ale lui Max Lüthi. Thompson, cunoscut prin marele său indice de motive în 6 vol., continuă tradiţia descriptivă a lui A. Aarne, dîndu-ne un (*The Folktale, New York* 1951) « *mehr in die Breite als in die Tiefe gehendes Werk* ». Cartea sa aduce însă şi preţioase informaţii cu privire la origina şi circulaţia basmelor, la rolul basmului în viaţa primitivilor, defineşte noţiunea de basm şi face o istorie critică a cercetărilor de pînă acum. Max Lüthi încearcă un studiu asupra basmului din punct de vedere istorico-literar. El alunecă pe panta considerării basmului prin prizma metafizică, socotindu-l o categorie culturală fixă, neschimbătoare şi abstractă. Metoda de care se serveşte este estetică şi stilistică. Critica pe care i-o face Lutz Röhrich ni se pare îndreptăţită. Dintre lucrările cu caracter special ne-a atras atenţia studiul Annei Brigitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund 1951, pentru modul cum descompune basmul în elemente constitutive de compoziţie, care ar fi pentru basmul singular: *motivul, motiv-complexul* şi *actul*, iar pentru grupurile de basme *tipul* şi *ciclul*. Noţiunea nouă introdusă de ea, *motiv-complexul*, se defineşte ca cea mai mică unitate de compoziţie a basmului. E regretabil că nu ni se dau şi celelalte definiţii împreună cu justificarea adoptării lor.

De mai mare interes ni se par lucrările recenzate în penultimul paragraf (Erzählerforschung und Erzählerarchive), deoarece ele se apropie de concepţia profesată în cercetările asupra basmului în ţara noastră. Lucrarea lui Gottfried Henssen, *Ueberlieferung und Persönlichkeit*; *Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits*, Münster 1951, pune accentul pe valoarea creatoare a individului povestitor, a cărui viaţă culturală, socială şi economică o studiază pînă în cele mai mici amănunte.

Iarăşi interesantă este lucrarea cercetătoarei franceze Ariane de Félice, *Contes traditionnels des vanniers de Mayun (Loire-Inférieure)*, în care ni se prezintă mai cu seamă informaţii cu caracter sociologic. În localitatea respectivă basmul este monopolul bărbaţilor, prilejurile de povestit sînt întotdeauna oferite de munca în comun, la ele nu pot niciodată participa şi copii, povestitorul întrebuinţează anumite formule pentru verificarea atenţiei auditoriului, ascultătorii intervin corectînd pe povestitor ori de cîte ori memoria sa şovăie, repertoriul diverşilor povestitori este o problemă de psihologie individuală. Ne oprim aici cu analiza lucrării lui Lutz Röhrich, în credinţa că am putut, deşi cu mijloace insuficiente, înfăţişa tendinţele deosebite care se manifestă în cercetările actuale asupra basmului. Deşi metoda descriptivă de catalogare şi tipologizare continuă să trăiască la unii din cei mai de seamă reprezentanţi ai disciplinei, tot mai mare e locul pe care îl ocupă cercetările legate de om, de individul povestitor, cercetări care contribuie la luminarea procesului de circulaţie şi mai ales a procesului de geneză a basmului. Alături de aceste două orientări oarecum antitetice, în studierea basmelor se mai vădesc şi o sumă de tendinţe individuale, care dacă nu reuşesc să fie întru totul convingătoare, au meritul de a căuta drumuri şi metode noi de cercetare. Cu toate limitele lucrării sale, Lutz Röhrich reuşeşte să ne dea unul din cele mai preţioase studii din întregul volum şi acesta este motivul pentru care am insistat atît de mult asupra lui.

Anuarul se încheie cu un număr de 53 de recenzii (*Besprechungen*), care însă ne înfăţişează materiale în mare majoritate germane sau apărute în limba germană (lucrări elveţiene şi austriace). În felul acesta valoarea informativă a întregului ciclu de recenzii este destul de limitată. Dintre ţările de democraţie populară numai Ungaria se bucură de două recenzii (*Acta Ethnographica, I—III şi Ungarische Volkskunst*), fapt care dovedeşte că legăturile ştiinţifice internaţionale sînt încă regretabil de slabe. Un indice analitic (persoane şi probleme) şi un număr de 12 planşe încheie prezentul anuar, conferindu-i astfel ţinuta cu care ne-a obişnuit tradiţia încă proaspătă a primului volum.

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. LEOPOLD SCHMIDT, *ANLEITUNG ZUR SAMMLUNG UND AUFZEICHNUNG DES VOLKSLIEDES IN ÖSTERREICH.* [Indrumător pentru culegerea și notarea cîntecului popular în Austria]. Wien, 1947, 32 p. (Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst. Österreichisches Volksliedwerk des Bundesministeriums für Unterricht)

Anul 1946 marchează începutul unei noi etape de dezvoltare în gîndirea și practica folcloristicii austriace. După o îndelungată întrerupere a tradițiilor proprii de cercetare, odată cu înființarea Arhivei austriace pentru cîntecul popular al Ministerului Învățămîntului, (Osterreichisches Volksliedwerk des Bundesministeriums für Unterricht), folcloristica austriacă face un meritos efort de a se regăsi și de a-și fundamenta teoretic și practic noua orientare științifică. Despre noul aspect teoretic al muncii folclorice din Austria vom vorbi într-altă parte, aci ne mulțumim să trecem în revistă cîteva din principiile practice ale acestei munci, așa cum se oglindesc în îndrumările pentru culegerea și notarea cîntecului popular austriac, întocmite de Dr. Leopold Schmidt, principalul animator al mișcării folcloristice din Austria.

Aceste îndrumări lasă să se întrevadă că activitatea folclorică nu se limitează la un cerc restrîns de cercetători, ci dimpotrivă are, sau ar trebui să aibă, un pronunțat caracter de masă. Pe lîngă conducerea centrală a arhivei care funcționează în cadrul Ministerului Învățămîntului, în Austria activează 8 comitete regionale (Viena, Eisenstadt, Linz, Graz, Klagenfurt, Salzburg, Innsbruck și Bregenz), care constituie rețeaua de organizare a întregii munci folclorice. Aceste comitete au sarcina de a angrena în munca de culegere cît mai mulți amatori, de a stimula cercetările de teren, de a le îndruma teoretic și de a le ajuta practic. Îndrumările despre care vom vorbi apar, în cadrul celorlalte măsuri organizatorice, ca o primă și importantă încercare de a înmănunchia eforturile folcloriștilor răzleți într-o acțiune unitară de culegere, pe baza unui minimum metodologic.

Îndrumările au ca punct de plecare, după mărturisirea autorului lor, broșura cu același nume, a unuia dintre cei mai reprezentativi culegători de folclor din Austria, Iosef Pommer, apărută în 1907. Dr. Leopold Schmidt a păstrat din această broșură liniile ei generale, reținînd mai ales formulările cu privire la munca practică de culegere. Adăugirile sînt numai de ordin teoretic în sensul unei adaptări a vechiului text la cerințele folcloristicii contemporane. Autorul pune un accent deosebit pe ideea că în condițiile actuale de cercetare, a culege înseamnă a observa și a reține toate manifestările folclorice, în interdependența lor vie și creatoare, în influența lor activă și reciprocă. În cuprinsul subiectului său, autorul deosebește trei categorii de probleme și anume probleme privind a) Culegătorul, b) Materialul de cules și c) Forma și felul transcrierii. În abordarea acestor probleme, nu se sfiește să pornească de la lucrurile cele mai simple, despre care toată lumea crede că știe totul, dar care prin însăși simplitatea lor provoacă cele mai multe nelămuriri și cele mai multe dificultăți.

Culegător poate fi oricine, cu condiția de a recunoaște importanța cîntecului popular în totalitatea vieții poporului și cu condiția de a ști ce și cum să culeagă. Dacă în trecut era suficient să transcrii cîntecul, astăzi este indispensabil să întocmești o imagine a vieții cîntecului, descriind ocaziile de cîntare și oamenii care cîntă. Dacă altă dată, culegătorului îi era îngăduită selecția materialului, astăzi așa ceva nu se mai permite: astăzi nu există material important sau mai puțin important. Se poate ca faptul cel mai neînsemnat să se dovedească extrem de valoros de îndată ce este raportat la totalitatea vieții folclorice.

Cît privește materialul de cules, autorul cere ca atenția culegătorilor să se îndrepte, în mod special, către cîntecele rituale (de nuntă, de înmormîntare, cîntece de fereastră etc.), către cîntecele

https://biblioteca-digitala.ro

ocazionale (de sărbătoare) şi către cîntece de muncă. (Arbeitslieder beim Pilotenschlagen oder beim Krauthacken, Mähergsangln, Drescherreime, Viehlockrufe etc.), lăsînd la o parte pe cele de petrecere, cum ar fi baladele, cîntecele de dragoste, celelalte cîntece. Pentru acestea din urmă sînt suficiente simplele menţiuni de circulaţie, deoarece aceste genuri au fost studiate îndeajuns şi trăiesc încă şi astăzi viu şi puternic. Textele trebuie să fie însoţite de date asupra circulaţiei, rolului, evoluţiei şi variantelor. Pentru aceasta se vor folosi şi mijloacele auxiliare de care dispune un cîntăreţ: caiete sau albume de cîntece, diferite tipărituri etc., care trebuiesc confruntate cu repertoriul viu al informatorului. Colecţiile trebuie să se bizuie pe date amănunţite cu privire la cîntăreţ, la familia sa, la localitatea anchetată, la obiceiurile locului, la modul specific local de a le practica. Se atrage atenţia asupra faptului că fiecare grup social are un mod propriu de a cînta şi obiceiuri deosebite, care toate depind de poziţia socială, de ocupaţie, de comunitatea şi de tradiţia locală. În legătură cu acest fapt trebuie cercetate şi reacţiile diferitelor grupuri sociale faţă de fenomenele notate (atitudini satirice sau parodistice). Ca mijloace complementare de lucru, autorul recomandă fotografierea informatorilor, instrumentelor populare, a meşterilor de instrumente populare; în cazul că se notează rituale şi piese dramatice, cere fotografierea locului, costumelor şi a tuturor obiectelor de recuzită.

În ceea ce priveşte forma de transcriere, autorul deosebeşte două aspecte: o formă exterioară şi una interioară. Forma exterioară priveşte întrebuinţarea sistemului de fişă individuală standard pentru fiecare piesă culeasă în parte, forma interioară se referă la exactitatea transcrierii materialului cules şi la minimul de informaţii ce trebuie să însoţească fiecare text. Informaţiile pe care le socoteşte indispensabile pentru valorificarea ştiinţifică ulterioară a materialului cules sînt în legătură cu: locul culegerii, numele informatorului, vîrsta, ocupaţia şi poziţia sa socială, timpul culegerii. Alte informaţii privesc textul însuşi: vechimea, origina şi funcţia sa în localitatea cercetată. Se cer apoi lămuriri cu privire la vocabular, la numele de persoane sau de localităţi întîlnite în fiecare text. În fine, se cer toate lămuririle cu privire la mijloacele auxiliare de cîntat ale informatorului.

Vorbind despre felul transcrierii, autorul se opreşte asupra notării muzicale şi asupra notării literare. Notarea muzicală este necesară, însă nu indispensabilă. Celor care sînt în măsură să facă o asemenea notare, li se atrage atenţia în mod special asupra unor neregularităţi ale ritmicii muzicii populare, care trebuiesc redate întocmai şi asupra necesităţii de a reţine acompaniamentul (das « Sekundiern » şi das « Überschlagen »). Totodată li se cere să arate înălţimea absolută a tonalităţii în care se cîntă. Notarea literară ridică şi ea o seamă de probleme speciale. Cînd culegătorul stăpîneşte temeinic sistemul, se recomandă transcrierea fonetică, dacă nu, notarea să se facă simplu, după auz, cu semnele normale de scriere. Pentru uniformizarea sistemelor de notare fonetică, autorul dă cîteva sugestii cu privire la scrierea a 5 sunete (*ñ*, *a*, *e*, *r* silabic şi *k* aspirat) şi cu privire la notarea cantitativă a vocalelor). Autorul insistă cu grijă asupra faptului că între limba cîntată şi limba vorbită există o deosebire sensibilă care trebuie să se oglindească corect în transcriere. În încheerea îndrumărilor sale, Dr. Leopold Schmidt cere să nu se intervină cu nici un preţ în conţinutul textelor culese, modificînd anume cacofonii sau înlocuind obscenităţile, de oarece epurarea textelor nu serveşte la cunoaştere ştiinţifică a cîntecului popular.

Trebuie de asemenea să menţionăm că autorul este preocupat de latura tehnică a muncii de culegere (fonograf, magnetofon), cum însă această aparatură nu este accesibilă maselor largi de culegători, se referă mai întotdeauna la metoda notării după ureche.

Desigur conţinutul broşurii izvorăşte din condiţiile folclorice specifice ale poporului austriac şi se referă la realităţile proprii acelui popor, nu e însă mai puţin adevărat că în linii mari, el poate fi de folos tuturor culegătorilor din toate locurile.

Autorul aduce o contribuţie însemnată la metodologia muncii de culegere şi un aport considerabil la organizarea şi stimularea muncii folclorice în Austria. Broşura este instructivă şi merită o atenţie deosebită.

A. FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

VERNAM HULL şi ARCHER TAYLOR *A COLLECTION OF IRISH RIDDLES* [O colecţie de ghicitori irlandeze] — Folklore studies: 6 — Editura Universităţii californiene Berkeley şi Los Angeles 1955 — 129 pag.

Volumul de ghicitori irlandeze întocmit de Arch. Taylor şi Vernam Hull are în vedere studierea comparativă a ghicitorilor şi în acest sens oferă pe lîngă un material preţios şi o metodă de lucru care deschide largi perspective cercetărilor viitoare.

Ghicitorile irlandeze — ca şi ghicitorile romîneşti de altfel — aparţin în bună măsură unui fond internaţional folcloric. Iată de exemplu cîteva ghicitori irlandeze luate la întîmplare, cărora le alăturăm ghicitori romîneşti paralele:

« You have it on you inside, and you have it on you outside and (yet) you do not deem it heavy» (Il ai pe dinăuntru, îl ai pe dinafară şi (totuşi) nu ţi se pare greu) = numele. Irish Riddles p. 53—412.

« Ce-i pe tine şi nu simţi ?» = numele. A. Gorovei, ed. 1898, p. 248.

« A little round white house/ Without a door (and) without a roof/ And there is not a jot (not as much as is as thick as a hair)/ That is not full of food» (O căsuţă albă, rotundă /Fără uşă şi fără acoperiş/ Şi nu există nici un locşor care să nu fie plin cu mîncare) = oul. Irish Riddles p. 43 —326a.

« Am o căldăruşă/ Plină de mîncăruşă/Pe nicăeri n-are uşă» = oul. Comoara satelor An I nr. 10 p. 148.

« A field full of white cows/ And a red cow in their midst» (Un cîmp plin cu vaci albe/ Şi o vacă roşie e în mijlocul lor) = dinţii şi limba. Irish Riddles p. 9—72.

« Într-o casă o spuză de cai albi/ Şi numai o iapă-i roşie»= dinţii şi limba. Pamfile p. 22—141.

Metaforele, chiar şi formularea, surprind prin asemănarea cu ghicitorile noastre. Acelaşi lucru se poate spune şi despre formulele introductive şi despre tipurile de construcţie ale ghicitorilor; un mare număr de ghicitori încep cu « I have» = eu am, formulă introductivă foarte răspîndită la ghicitori şi nu rare sînt ghicitorile de tip dramatic, ghicitori în care două sau mai multe obiecte sînt înfăţişate metaforic într-un conflict oarecare (Vezi « Rîul şi livada», « Cele cinci degete şi dinţii», « Păiangenul şi muştele» etc.)

De altfel notele, care aduc un bogat material comparativ, din folclorul scoţian, englez, breton, suedez, danez, german, estonian, mongol, negru, demonstrează din plin apartenenţa ghicitorilor irlandeze la un fond internaţional folcloric.

Se detaşează ca specific irlandeze ghicitorile avînd ca dezlegare cimitirul, norii, tunetul şi fulgerul. Locală pare a fi formula introductivă « I see coming» = văd venind. Absenţa formulei introductive « Ghici ghicitoarea mea» care în felurite variante e atît de general răspîndită ni se pare de asemenea o notă distinctă.

Considerăm însă ca mult mai importantă pentru noi expunerea metodei de lucru decît descrierea materialului.

Pe lîngă ghicitori propriu zise, volumul cuprinde într-un capitol separat enigme, şarade, deceuri, jocuri de cuvinte, poeme numerice etc., orînduite şi grupate alfabetic după cuvîntul interogativ cu care încep. Între acestea din urmă şi ghicitori, autorii colecţiei trag o linie de demarcaţie: şaradele, enigmele, deceurile etc. nu sînt descrieri de obiecte ca ghicitorile, ci doar exerciţii dificile. Credem că deosebirea stabilită de Vernam Hull şi Arch. Taylor nu atinge esenţialul. Ghicitorile au şi ele caracterul unui exerciţiu: aspectul lor adesea hermetic urmăreşte să facă deslegarea cît mai dificilă. Tendinţa de derutare, în diferite grade, e comună atît ghicitorilor cît şi

https://biblioteca-digitala.ro

șaradelor, enigmelor și deceurilor; ceea ce deosebește fundamental ghicitorile de cele din urmă, e apelul la o percepere artistică, caracterul lor de definiție poetică a obiectelor propuse spre deslegare.

S-ar putea ridica obiecții de principiu la includerea în volum a șaradelor, deceurilor, enigmelor, produse în care intervenția cărturărească e vădită. Conceptul de folclor al autorilor este însă suficient de larg ca să nu repudieze un asemenea material; circulația în folclor pare a fi criteriul de bază. De altfel, se intervine și cu un corectiv; atunci cînd e cazul, cititorul e făcut atent asupra unei posibile intervenții cărturărești. Consultarea acestui material e de mare utilitate — credem noi — pentru înțelegerea însăși a ghicitorilor și a resorturilor lor.

Ghicitorile nu sînt grupate după soluție, ci după elementul constitutiv al metaforei, sau, în cazul cînd descrierea nu e metaforică, după procedeul stilistic respectiv.

Criteriul de clasificare ales de autorii volumului nu e nicidecum formal cum ar putea obiecta unii. La ghicitori, unde substituirea unor obiecte prin altele se impune pentru derutarea celui ce încearcă să dezlege ghicitoarea, metafora și parafraza sînt necesități de gen. Elementele constitutive ale metaforei ca și procedeele stilistice sînt totdeauna semnificative; cunoașterea și enumerarea lor aduc lumină în multe probleme ale etnografiei și permit totodată urmărirea elementelor împrumutate, sau contaminate, stabilirea unui raport cantitativ între procedeele stilistice ca și aplicarea unui strîns comparatism.

Tabla de materii a volumului reprezintă de fapt o trecere în revistă a tuturor procedeelor stilistice ale ghicitorilor: substituiri printr-o ființă neidentificată ca animal sau om, substituiri printr-un animal, substituiri printr-un om, printr-o plantă, printr-un lucru, descrieri prin enumerări de atribute prin enumerări de comparații sau prin acțiuni succesive. Capitolele sînt la rîndul lor divizate în subcapitole care compartimentează sferele mai largi. De exemplu, în capitolul « Comparații cu un animal » apar subcapitolele « Reptile », « Păsări », « Mamifere ». Pentru cititorul neavizat, materialul poate deveni obositor prin caracterul difuz al clasificării. Volumul e însă un instrument de lucru și orînduirea materialului transformă colecția într-un adevărat studiu analitic amplu exemplificat. Ar fi fost nimerit însă, pentru ușurința manipulării, ca volumul să cuprindă și un indice alfabetic cu ajutorul căruia cititorul să poată găsi și ghicitorile cărora nu le cunoaște decît dezlegarea.

Colecția e însoțită de 18 pagini de note întocmite cu grije și competență. Pentru fiecare ghicitoare notele fac trimiteri la paralele din folclorul altor popoare; ceea ce e un produs local poate fi diferențiat de ceea ce aparține unui fond internațional folcloric.

Desigur materialul comparativ e lacunar. Autorii s-au folosit doar de colecțiile care le-au fost accesibile ca limbă (printre colecțiile utilizate se numără și acelea care au apărut însoțite de traduceri în vreuna din limbile occidentale).

Notele cuprind totdeauna și un comentariu lingvistic care vădește multă scrupulozitate științifică; ezitările, ipotezele contradictorii sînt prezentate cititorului spre deliberare. De asemenea sînt semnalate cititorului paginile în care traducerea engleză n-a putut rămîne absolut fidelă textului irlandez, ca și obscuritățile din textul original.

Colecția aduce o contribuție foarte însemnată în studierea ghicitorilor; prin sistemul de clasificare sînt enunțate toate problemele importante iar notele care pot funcționa și ca un indice de teme, înmănunchiază un material comparatist prețios.

Volumul de ghicitori irlandeze întocmit de Arch. Taylor și Vernam Hull deschide noi perspective de lucru, iar consultarea lui ne poate aduce servicii însemnate.

MONICA RAHMIL

https://biblioteca-digitala.ro

S. BAUD-BOVY, *SUR LA PROSODIE DES CHANSONS CLEFTIQUES.* [Despre prozodia cîntecelor cleftice]. (Retipărit după suplimentul la «Hellinikon», nr. 4 1953, p. 95—103. Publicaţii ale soc. de studii macedonene).

Este un studiu scurt dar foarte preţios pentru cei ce vor să înţeleagă cîntecul macedo-romîn, în care faptele se petrec în bună măsură la fel. Pentru acest considerent, vom insista ceva mai mult asupra lui.

În una din lucrările sale, prof. Stilpon P. Kiriakidis arată că « rar se aude un cîntec popular grec în melodia căruia să nu se introducă diferite exclamaţii, de asemenea cîntate». Aceste exclamaţii sînt cînd *simple interjecţii*, « prin care cîntăreţul, deşi umple un gol al melodiei, permite emoţiei sale să se exprime mai puternic», cînd *numele eroului sau chiar al unei femei.*

Pornind de la această constatare a prof. Kiriakidis, Samuel Baud-Bovy, profesor de limba şi literatura greacă modernă la Universitatea din Geneva şi bun cunoscător al muzicii populare greceşti, îşi propune să examineze rolul prozodic jucat de exclamaţiile primei categorii şi să încerce să arate că « întrebuinţarea lor se supune la legi destul de stricte». În vederea acestui lucru, îşi circumscrie cercetarea la cîntecele cleftice, cîntece ale « hoţilor», corespunzătoare cîntecelor haiduceşti de la noi.

De la început, autorul distinge *două feluri de interjecţii:* a) *facultative* şi b) « *indispensabile echilibrului metric al textului* ».

Interjecţiile facultative se pot adăuga « în mod arbitrar, la începutul unui vers, a unui emistih şi în general după orice cezură». Exclamaţia cea mai des întîlnită la începutul versurilor este ἄιντε (la macedo-romîni: « aide»), iar al doilea emistih μωρὲ sau ὀρὲ (la macedo-romîni: « more» şi « mori»). Aceste exclamaţii facultative sînt cîntate totdeauna pe aceeaşi notă ca şi silaba care le urmează. În treacăt fie spus, la aromîni nu se respectă totdeauna acest lucru.

Spre deosebire de ceea ce se întîmplă în cîntecul popular romînesc, unde versul este de obicei de aceeaşi lungime cu linia melodică, la greci — mai ales în cîntecele cleftice — linia melodică este mai mare decît versul. Pentru a le pune de acord, cîntăreţul este nevoit să repete un cuvînt, sau o parte dintr-un cuvînt. Cel mai adesea, în locul silabelor care ar fi trebuit repetate se introduc unele interjecţii. Pentru a arăta că introducerea acestora nu se face la întîmplare ci urmează anumite norme, prof. Baud-Bovy recurge la compararea atît a unor variante cît şi a diferitelor strofe ale aceluiaşi cîntec. Cercetarea o face pe rînd asupra celor două emistihuri ale versului « politic» vers de 15 silabe, împărţit prin cezură în 8 + 7 silabe — care se întîlneşte în cîntecul cleftic.

Pentru primul emistih, autorul găseşte două scheme-tip: 1—4, 3—8 şi 1—6, 5—8 (cifrele corespund silabelor emistihului). După cum se vede, unele silabe se repetă: în prima schemă, silabele 3—4; în a doua schemă, silabele 5—6.

Urmărind cu atenţie un număr mai mare de exemple, autorul ajunge la constatarea că ori de cîte ori prima silabă care trebuie repetată nu este silaba iniţială a unui cuvînt, este înlocuită cu o interjecţie. Această interjecţie este mai adesea de două silabe — uneori poate fi chiar de trei sau patru silabe — corespunzînd numărului de silabe pe care le înlocuieşte. În felul acesta, emistihul este transformat, de obicei, din octosilabic în decasilabic.

Emistihul al doilea este supus aceloraşi procedee... Aici, cele două scheme-tip sînt: 1—4, 3—7 şi 1—6, 3—7. În cazul primei scheme, versul devine de 9 silabe în loc de 7, iar în cazul celei de a doua ajunge la 11 silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe baza acestor constatări, autorul fixează următoarea lege: « Cînd schema metrică a unui cîntec comportă reluarea unui număr oarecare de silabe ale versului sau emistihului, cîntăreţul poate împărţi în mod liber un cuvînt, dar nu poate relua pe o silabă care nu este iniţiala cuvîntului. Pentru a înlocui silabele lipsă, el recurge la exclamaţii ca μπωπὼ sau μωρὲ aceasta din urmă putînd fi tratată în mod indiferent ca monosilab sau disilab ».

În stadiul actual al cercetărilor sale, autorul nu poate spune, dacă prelungirea versului grec în timpul cîntării se datoreşte renaşterii unei scheme ancestrale, influenţei exterioare, sau unei dezvoltări spontane. În ori ce caz, fenomenul poate fi urmărit pînă în secolul al XVII-lea, de cînd datează un manuscris notat cu semiografia bizantină.

GH. CIOBANU

https://biblioteca-digitala.ro

AL. MOȚEV, *(TAKTOVETE S HEMIOLNO UDĂLJENI VREMENA V ZAPISTI NA BĂLGARSKITE FOLKLORISTI* [Măsuri cu timpi prelungiți hemiolic în notațiile folcloriștilor bulgari]

Extras din «Izvestia na Instituta za muzica», II, III, Sofia 1956 — p. 319—350.

În acest articol, cunoscutul muzicolog bulgar Al. Moțev expune preocupările de ordin practic și teoretic ale folcloriștilor și muzicologilor bulgari în domeniul ritmului. El insistă asupra particularităților ritmice ale muzicii populare bulgare care o deosebesc de muzica popoarelor vecine și în deosebi de muzica occidentală.

Aruncînd o privire retrospectivă asupra culegerilor și studiilor specialiștilor bulgari, autorul observă că folclorul muzical bulgar devine o știință în secolul nostru, după apariția studiului renumitului compozitor și teoretician Dobri Hristov: « Ritmicinite osnovi na bălgarskata narodna muzica » (Bazele ritmice ale muzicii populare bulgare), publicat în 1913, în vol. 27 din « Sborniți za narodni umatvorenia i narodopis » (Culegeri de opere și producții ale geniului popular). Această valoroasă și impozantă colecție de melodii notate după auz sau transcrise după înregistrări sonore — culegerea melodiilor începuse deja cu 30 ani mai înainte — a fost publicată în editura Academiei de Științe și Asociația Oamenilor de Litere Bulgari.

Dar preocupările de ordin practic și teoretic ale specialiștilor bulgari sînt mai vechi. Încă din secolul trecut se începuse notarea melodiilor populare în 5/8: Șumen A. A. Stoianov în « Narodna pesnopoica na noti » (Colecția de cîntece populare notate), 1886, apoi Al. Konev, A. Bucureșliev etc.; în 1889 se transcriu primele melodii în 7/8 (A. A. Stoianov, I. Klinkov, Em. Manolov) și în 1894 în 9/8 (R. Kodjemenov, Em. Manolov etc.).

Studiile lui K. Mahan și P. G. Gaidarov aduc o contribuție importantă în acest domeniu. Autorii subliniază diferența între măsurile 2/4 și 3/8 ca și între 3/8 și 7/8.

Al. Moțev privește ca o realizare de o mare valoare stabilirea de către D. Hristov și ceilalți muzicologi bulgari a măsurilor hemiolice, alături de cele izometrice și diplazice.

Prin măsuri cu timpi prelungiți hemiolic, muzicologii bulgari înțeleg măsurile formate din două unități de durată (lungă și scurtă) în raport aritmetic « irațional » de 2/3, ritm numit de Béla Bartók « bulgăresc » iar de C. Brăiloiu « aksak » (în « Le rythme aksak », publicat în 1952, la Abbeville)

În studiul său, D. Hristov semnalează următoarele măsuri cu timpi prelungiți hemiolic existente în cîntecul popular bulgar:

$$\frac{5}{16} - \frac{2+3}{16}$$

$$\frac{7}{16} - \frac{2+2+3}{16};\ \frac{3+2+2}{16};\ \frac{2+3+2}{16}$$

$$\frac{8}{16} - \frac{3+2+3}{16}$$

$$\frac{9}{16} - \frac{2+2+2+3}{16};\ \frac{2+3+2+2}{16}$$

https://biblioteca-digitala.ro

$$\frac{10}{16} - \frac{2+3+2+3}{16};\ \frac{3+2+2+3}{16}$$

$$\frac{11}{16} - \frac{2+2+3+2+2}{16}$$

$$\frac{12}{16} - \frac{2+2+3+2+3}{16};\ \frac{3+2+2+2+3}{16}$$

$$\frac{13}{16} - \frac{2+3+2+2+2+2}{16}$$

$$\frac{14}{16} - \frac{5\,(2+3)+9\,(2+2+2+3)}{16};\ \frac{9\,(2+2+2+3)+5\,(2+3)}{16}$$

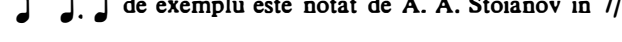
Dintre acestea măsurile de 8/16, 10/16, 11/16, 12/16, 13/16, și 14/16 au fost menționate pentru prima dată de Dobre Hristov, în timp ce măsurile 5/16, 7/16 și 9/16 erau adoptate numai în practică.

Cunoașterea și folosirea măsurilor hemiolice au îmbogățit teoria muzicii cu forme metrice noi și în același timp a ușurat notarea melodiilor.

Controversele numeroase pe care le-a suscitat notarea unor ritmuri caracteristice sînt foarte naturale, fiind cunoscută extraordinara bogăție de combinații ritmice, tipice, din muzica populară bulgară.

Însă deosebirea în notarea acestor ritmuri caracteristice constă numai în evaluarea diferită a timpilor prelungiți. Astfel unii folcloriști consideră această prelungire ca diplazică sau — unitățile de durată fiind în raport aritmetic rațional de 1:2 sau 2:1, în timp ce D. Hristov și continuatorii săi, ca o prelungire hemiolică sau

Ritmul de exemplu este notat de A. A. Stoianov în 7/8 iar de D. Hristov în 13/16

De asemenea ritmul  este scris de Klinkov în măsuri alternative de 3/8, 2/8, 3/8 — prelungirea timpilor fiind considerată de acesta diplazică — iar de D. Hristov în 14/16 (prelungirea fiind considerată hemiolică).

În trecut aceste ritmuri erau scrise în măsuri alternative de 2/4 cu 3/4, 2/8 cu 3/8 etc. Controversele dintre muzicologi și folcloriști se oglindesc și în operele compozitorilor bulgari. Astfel melodii din același gen ritmic sînt scrise de aceștia în măsuri diferite: 5/16 sau 3/8; 13/16 sau 7/8 etc.

După D. Hristov folcloriștii și teoreticienii bulgari au continuat cercetarea problemelor ritmice. Ei utilizează astăzi forme metrice noi, notate în măsuri alternative: 5/8 + 9/8; 8/8 + 11/8; 5/8 + 12/8 etc.

Articolul muzicologului Al. Moțev oferă cititorilor posibilitatea de a cunoaște bogăția ritmică a muzicii populare bulgare ca și realizările teoreticienilor și folcloriștilor bulgari în acest domeniu.

EMILIA COMIȘEL

https://biblioteca-digitala.ro

VECHI CÎNTECE DE VITEJI, Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor. ESPLA, Bucureşti 1956 — 137 pag.

A trecut aproape un sfert de veac de la apariţia volumului « Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina » (1932), îngrijit de prof. C. Brăiloiu, cuprinzînd 31 balade, notate după auz, de cîţiva din cei mai harnici culegători de folclor din prima jumătate a secolului nostru: Gh. Fira, C. Rădulescu-Codin, A. Voevidca, I. Dicu, etc. În prefaţă se anunţă pregătirea unor volume de culegeri făcute cu ajutorul fonografului. Dar acest proiect a rămas nerealizat pînă în 1956, cînd Institutul de Folclor reuşeşte să publice o antologie formată numai din piese transcrise după documente sonore (cilindru de fonograf, bandă de magnetofon şi disc) intitulată « Vechi cîntece de viteji ».

În această antologie sînt înmănunchiate melodii care aparţin mai multor genuri avînd trăsături stilistice muzicale diferite, care se apropie însă prin « conţinutul lor eroic şi prin natura lor epică »: colinde, balade şi doine haiduceşti.

Volumul a fost alcătuit de A. Amzulescu şi Gh. Ciobanu, din materialul existent în arhiva Institutului de Folclor, transcris anume de cercetătorii ştiinţifici din cadrul acestuia. Prefaţa este semnată de Sabin V. Drăgoi.

Subliniem că este prima publicaţie a Institutului de Folclor în care întregul material, cules după o metodă ştiinţifică, este transcris după înregistrări sonore. Antologia aduce o contribuţie însemnată la cunoaşterea integrală — text şi melodie — a unui gen popular a cărui latură muzicală a fost neglijată în majoritatea publicaţiilor din trecut: balada.

În adevăr, dacă publicaţiile de colinde — text şi melodie — se înmulţesc în secolul nostru, în schimb melodiile de balade sînt în număr mult mai mic.

Se ştie că intelectualii progresişti din secolul trecut: poeţi, filologi, scriitori, istorici, animaţi de dragostea pentru popor şi de dorinţa de a făuri o limbă literară şi o literatură naţională, şi-au îndreptat privirile spre literatura populară. Latura muzicală însă a fost aproape total neglijată. De aceea valoroasele colecţii de colinde şi balade din secolul trecut sînt lipsite de melodii, ceea ce reprezintă pentru noi o pierdere considerabilă. Menţionăm cîteva din cele mai importante: V. Alexandri — Poezii poporale. Balade (Cîntece bătrîneşti) adunate şi îndreptate, p, I, Iaşi 1852; p.II, 1853; Poezii populare ale Romînilor, adunate şi întocmite, Bucureşti, 1866; At. M. Marienescu, Poezia populară. Colinde, Pesta 1859; Balade, culese şi corese, broşura I. Pesta 1859; broşura II Viena 1867; M. Pompiliu — Balade populare romîne, Iaşi 1870; G. Dem. Teodorescu — Poesii populare romîne, Bucureşti 1885; M. Canianu — Poezii Populare. Doine, culese şi publicate întocmai cum se zic, Iaşi 1888; A. Corcea — Balade poporale, Caransebeş 1899.

Publicaţiile complete (text şi melodie) de balade sînt mult mai rare: A Pann — Spitalul amorului, Bucureşti 1850 (numai trei balade) şi D. Vulpian — Muzica populară, Balade, Colinde, Doine şi Idyle, Bucureşti 1885. În secolul XX încep să se publice mai multe melodii de balade. Menţionăm aici cele cuprinse în culegerile: A. Vasiliu — Cîntece, urături şi bocete ale poporului, Bucureşti 1909 — şi N. Păsculescu — Literatura populară Romînească, Bucureşti 1910 — şi C. Brăiloiu — Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina, Bucureşti 1932 — la care trebuie să adăugăm cele publicate răzleţ în alte lucrări.

Creşte în mod deosebit mai cu seamă după primul război mondial numărul colindelor publicate: S. V. Drăgoi — 303 colinde, text şi melodie, culese şi notate, Craiova 1932; C. Brăiloiu — Colinde şi cîntece de stea, Bucureşti 1932; B. Bartók — Melodien der rumänischen Colinde, Wien 1935; Gh. Cucu — 200 colinde populare, Bucureşti 1936; G. Breazul — Colinde, Bucureşti (1938).

https://biblioteca-digitala.ro

Dar în timp ce publicaţiile de colinde sînt însoţite uneori de studii introductive serioase (S. V. Drăgoi şi B. Bartók), iar melodiile—notaţii după auz sau transcrieri conştiincioase după cilindri de fonograf — sînt în general bine scrise şi reprezintă aproape toate provinciile, melodiile de balade sînt notaţii sumare, unele îndoielnice în ceea ce priveşte scara, ritmul şi aşezarea textului sub muzică, alteori fragmente şi culese de pe o arie geografică restrînsă. De aceea antologia « Vechi cîntece de viteji» este atît de importantă, marcînd un considerabil pas înainte în cunoaşterea cîntecului bătrînesc.

Materialul a fost cules şi înregistrat între anii 1930—1951, în cadrul Arhivei de Folclor a Societăţii Compozitorilor Romîni şi Institutului de Folclor. Unele exemplare constituie reale piese antologice.

Volumul cuprinde 5 colinde fecioreşti din Regiunea Hunedoara — raionul Haţeg şi Hunedoara, — regiunea Galaţi — r. Măcin, şi regiunea Bucureşti — r. Snagov, — culese de la ţărani între 17 şi 40 ani şi 22 balade şi doine haiduceşti din Muntenia (reg. Piteşti — r. Topoloveni — reg. Bucureşti — r. Videle, Vidra, Lehliu, Mihăileşti şi Turnu Măgurele), Oltenia (reg. Craiova, r. Calafat şi Pleniţa) şi Banat (reg. Timişoara, r. Caransebeş). Baladele sînt înregistrate numai de la lăutari, care au depăşit vîrsta de 40 ani (6 între 39—51 ani şi 10 între 55—81 ani) ceea ce denotă că acest gen se păstrează în deosebi în repertoriul lăutarilor maturi şi bătrîni. Printre aceştia remarcăm pe Ion Radu, de 81 ani, unul din ultimii deţinători ai cîntecului bănăţean, Stan Şerban de 67 ani, care cunoaşte peste 40 balade şi I.Constantin, zis Lache, de 39 ani, a cărui memorie remarcabilă, talent dramatic şi personalitate artistică contribuie, credem noi, în parte, la menţinerea unui viu interes pentru cîntecul bătrînesc printre locuitorii din raionul Calafat.

Deşi materialul a fost cules într-o epocă de transformare a acestor genuri, găsim totuşi unele piese rare: « Mi-a născutul, mi-a crescutu », « Sîla Sîmodiva», « Ăi trei fraţi şi nouă zmei », « Voinicul şi calul », teme locale noi, « Ion ăl Mare », « Radu Anghel ». Unele exemplare însă dovedesc un înaintat stadiu de dezagregare prin contaminarea cu texte lirice, prin sărăcia dezvoltării epice, fragmentarea textului, etc. (« Şarpele», « Leatul la 53 », « Cînd văzui că nu mai ninge » etc.)

Numărul colindelor este foarte mic (5). Ne aşteptam să întîlnim în această preţioasă antologie şi alte teme eroice, rare, de o mare frumuseţe artistică: lupta voinicului cu turcii, cu fata din cetate, cu ciutele, etc.

Materialul este grupat pe genuri iar în cadrul acestora, după criterii literare. Socotim însă că ar fi fost necesară şi o subclasare a colindelor, după tiparul metric al versului (hexa-şi octosilabic), care corespunde cu forma arhitectonică. Astfel colindele hexasilabice sînt variante, iar cele octosilabice au toate aceeaşi structură asimetrică, de două rînduri melodice, — asemănătoare sau diferite —între care este intercalat refrenul: ArfA sau ArfB (colindele Sub cetate-n cea livade, Pleacă june la vînatu şi Mi-a născutul, mi-a crescutu).

O singură baladă apare fără melodie; se menţionează că aceasta se cîntă pe aceeaşi melodie ca şi balada « Şarpele ». Sîntem de părere că era necesară totuşi publicarea acesteia pentru a se putea urmări procesul de creaţie şi de variaţie atît de viu şi de semnificativ în muzica populară, transformările fiind în acest gen mult mai importante şi de alt grad decît în melodiile cu formă strofică.

Dar valoarea antologiei rezultă nu numai din material ci şi din studiul introductiv de la începutul volumului (prefaţa).

Înainte de a expune conţinutul ei, ţinem să facem o remarcă. Din toate publicaţiile Institutului de Folclor (« Din folclorul nostru », « 200 cîntece şi doine », « Vechi cîntece de viteji ») se desprinde o trăsătură comună: prefaţa caracterizează materialul din punct de vedere literar, latura muzicală fiind redusă la « precizări de ordin tehnic » sau la « lămuriri » şi inclusă la sfîrşit, ca o cenuşereasă.

În « Vechi cîntece de viteji», deşi autorul prefeţei este un cunoscut muzician şi vechi culegător de folclor, latura muzicală este de asemenea parţial atinsă.

În prefaţă ni se dau unele date valoroase despre prilejul în care se cîntă colindele şi baladele, funcţia şi semnificaţia lor în sînul colectivităţii, aria de circulaţie şi situaţia actuală. De asemenea se relevă valoarea documentară, social-educativă şi artistică a materialului, — text şi melodie — făcîndu-se sugestii pentru valorificarea lui de scriitori şi compozitori.

Apoi se combat unele teorii greşite, asupra valorii şi funcţiei colindelor cu text profan (« cîntece de felicitare»... « chemate a ilustra metaforic — adeseori hiperbolic — calitatea pe care o felicită»), asupra originii aristocrate a eposului feudal, teoria naţionalistă cu privire la baladele haiduceşti,etc.

Descriind modul de desfăşurare al baladei, autorul face unele consideraţiuni cu privire la valoarea şi rolul interpretului şi auditorului în realizarea artistică ca şi rolul şi importanţa lăutarilor în păstrarea şi dezvoltarea genului.

https://biblioteca-digitala.ro

Este importantă remarca referitoare la insuficienţa mijloacelor de redare grafică a cîntecului popular prin care nu se poate înfăţişa forţa vie a faptului trăit. În adevăr emisiunea şi timbrul nu pot fi notate ca şi interpretarea şi întreaga ambianţă în care se desfăşoară în deosebi aceste genuri. Transcrierile noastre reprezintă numai o imagine palidă a cîntecului popular.

Subliniind legătura baladei cu doina haiducească se face o constatare parţial conformă cu realitatea asupra ariei de circulaţie şi modului de execuţie al doinei (« se execută cu acompaniament de fluier, cimpoi, vioară, torogoată»... « gen străvechi ... încă puternic şi larg răspîndit»).

Semnalăm importanţa unei observaţii despre caracterul doinei « gen cu un caracter optimist şi plin de vigoare».

Observaţiile noastre asupra acestor aspecte le-am expus în recenzia la « 200 cîntece şi doine», ca atare nu le mai repetăm aici.

În problema formei autorii ne indică pentru colinda « Sub cetate-n cea livade» şi « Cerb s-a lăudatu» aceiaşi formă: ArfA. Dintr-o eroare s-a dat colindei « Cerb s-a lăudatu» această formă, în loc de rfABBc (B fiind transpunerea la 4ta inferioară a lui A); Aceeaşi eroare se observă şi la colinda « Hrăneşte-mi hrăneşte-m» a cărei formă este rfBrfBc şi nu ABrfC, prefaţa, pag.17).

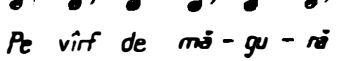
Considerăm că în problemele de formă autorii lasă unele noţiuni nelămurite suficient, în ceea ce priveşte refrenul şi structura formei libere.

Felicităm pe îngrijitorii volumului pentru iniţiativa de a publica o baladă transcrisă în întregime ceea ce permite urmărirea modului de desfăşurare a acesteia.

La celelalte balade s-a publicat numai unul sau mai multe fragmente, autorii urmărind « să dea cititorului o idee cît mai cuprinzătoare a modului de desfăşurare a fiecărei piese în parte». Credem însă că baladele « Sîla Sîmodiva» şi « Şarpele» sînt mult prea reduse şi neconcludente pentru înţelegerea formei.

Majoritatea melodiilor au fost scrise fără măsură, marcîndu-se prin bara de măsură numai sfîrşiturile de rînd melodic. Dar pentru uşurarea execuţiei şi pentru înlăturarea grupărilor ritmice greşite, în cadrul rîndului melodic, ar fi fost necesare cîteva indicaţii referitoare la legile de versificaţie şi la importanţa accentelor metrice, completate eventual cu o grafică adecuată (accente, bare punctate sau jumătăţi de bară, legato de frazare, etc.)

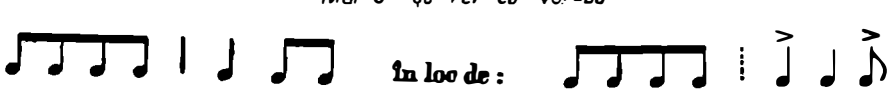
Ex. din balada « Iovan Iorgovan»:



fără indicaţii suplimentare poate fi despărţit greşit în

în loc de sau

Balada Radu Anghel:



Citim în prefaţă că s-au încadrat în măsuri melodiile în care « ritmul a fost mai pregnant» ori s-au observat « simetrii». În unele cazuri însă încadrarea în măsuri este forţată, ceea ce îngreunează execuţia, uneori chiar denaturează caracterul melodiei. Scrierea în măsură cu ori-ce preţ duce la unele greşeli:

1) utilizarea şi alternarea măsurilor de 2, 3 şi 4 timpi cu aceeaşi unitate de timp $\left(\frac{4}{8}, \frac{3}{8}, \frac{2}{8}\right)$ sau cu unităţi diferite de timp $\left(\frac{4}{8}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{8}\right)$ — (exemplul este luat din balada « Căpitan Gheorghiţă»).

https://biblioteca-digitala.ro

2) Notarea aceluiaşi desen ritmico-melodic în măsuri cu unităţi de timp diferite: (În balada «Căpitan Gheorghiţă» măsura 2 este notată în $\frac{4}{8}$; acelaşi desen melodic apare însă în măsura 11 în $\frac{2}{4}$; idem măsura 6 şi 7 în $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, apoi acelaşi desen în măsura 15 este notat în $\frac{3}{4}$; idem desenul melodic final în măsura 9 în $\frac{2}{4}$, iar în ultima măsură a introducerii instrumentale în $\frac{3}{8}$.)

3) Schimbarea deasă a măsurilor. În balada «Căpitan Gheorghiţă», în fragmentul instrumental de 5 portative, măsurile se schimbă de numai 12 ori...

4) Determinarea măsurilor în mod inconsecvent, uneori după perechea de silabe, alteori după emistih, în anumite cazuri chiar în aceeaşi melodie.

Aceleaşi aspecte pot fi observate şi la balada «Miu Haiducu», «Ion ăl Mare», «Cînd văzui că nu mai ninge» etc.

Notarea ritmului în ultima pereche de silabe a strofei melodice, în colinde, este uneori dubioasă (colinda «Cerb s-a lăudatu» şi «Mi-a născutul, mi-a crescutu»). De obicei, în cazurile nesigure, se procedează prin analogie cu celelalte rînduri melodice şi cu strofele următoare, deoarece în colinde, în majoritatea cazurilor, formulele ritmice sînt constante de la o strofă la alta. În exemplul 2 măsura a fost greşit scrisă pentru că respiraţia şi rărirea din măsura a doua în rîndul 2 melodic nu au fost sezisate. În realitate ritmul este

În colinda «Cerb s-a lăudatu» ultimul rînd melodic trebuie să fie, prin analogie cu celelate două anterioare:

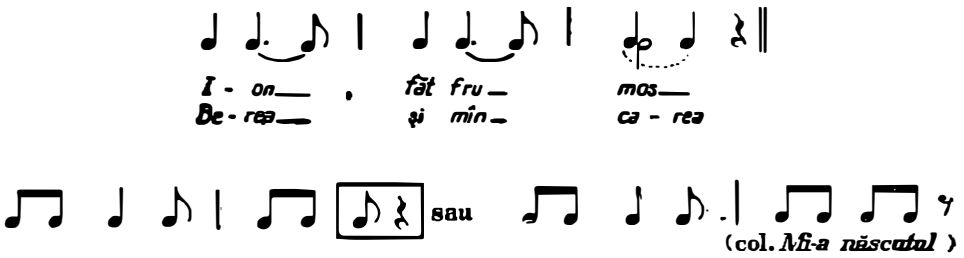
Mai mult decît în melodiile cu formă fixă, în baladă, lipsa indicaţiilor de frazare constituie o dificultate, ajungîndu-se uneori la o interpretare nereală — în special în fragmentele instrumentale şi în melodiile încadrate în măsuri.

Propunem şi la colinde — ca şi la celelalte genuri cu formă strofică — ca, pentru a înlesni gruparea versurilor în strofele melodice următoare, să se indice tiparul arhitectonic al strofei:

Leroileo
Hrăneşte-m, hrăneşte-m,
Dar cine-m hrăneşte?
Leroileo
Ion, făt frumos (colinda **Hrăneşte-mi, hrăneşte-m**)

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea notarea sfîrşiturilor de rînd melodic trebuie să fie astfel făcută încît să permită execuţia ambelor forme de vers, catalectic şi acatalectic:



În ceea ce priveşte notarea înălţimii, autorii nu indică criteriul. De fapt baladele au fost scrise la înălţimea reală, iar colindele, în mod arbitrar, la diferite înălţimi ceea ce a dus probabil la îndepărtarea variantelor « Hrăneşte-mi, hrăneşte-m» şi « Cerb s-a lăudatu».

Sînt de observat şi unele inconsecvenţe sau neclarităţi în privinţa modului de transcriere (unele melodii sînt redate foarte amănunţit, altele mai sumar), a utilizării unor ornamente, în prefaţă se specifică numai care arată « purtarea vocii» dar în volum apare şi la fragmentele instrumentale, dar în acelaşi timp şi sub alte forme

Semnalăm lipsa unor date minimale, necesare într-o publicaţie de folclor; ocupaţia informatorului, numele culegătorului şi al transcriitorului. De asemenea, supără unele greşeli de tipar: Dobîrci în loc de Pobirci, Vida în loc de Vidra, la nr. 12, făIci în loc de făclii, la ultimul exemplu, ca şi lipsa numerotării pieselor, deşi în analizele din prefaţă sînt utilizate.

Este lăudabilă străduinţa autorilor de a explica cuvintele dialectale sau arhaice, unele însă lipsesc (războlit, cealmană, laştină, derea, etc.) Considerăm că trecerea lor în glosar, la sfîrşitul volumului, ar fi fost mai utilă şi ar fi uşurat căutarea cuvintelor întîlnite în piese diferite.

Din cercetarea materialului desprindem cîteva trăsături muzicale importante, caracteristice celor două genuri.

Ni se înfăţişează pe de o parte colinda, gen legat de ciclul festiv al sărbătorilor de iarnă, cîntată în grup, uneori antifonic, de ţărani — tineri şi bătrîni — care prezintă o mare stabilitate a melodiei şi textului, atitudinea interpretului fiind aproape pasivă. Colinda se remarcă printr-o execuţie giusto, prin marea varietate a formulelor ritmice — care aparţin unui sistem ritmic specific, numit de prof. C. Brăiloiu: giusto silabic, prin importanţa refrenului, element de variaţie ritmică şi melodică, prin melodia silabică, structura modală, formă concisă, cu preferinţă pentru structura asimetrică — deşi de un echilibru perfect.

Pe de altă parte balada şi doina haiducească, executate individual, cu sau fără acompaniament instrumental. Forma liberă, bazată pe improvizaţie, în limita unor formule şi procedee tradiţionale, — structura modală a melodiei, marea mobilitate a treptelor, preferinţa pentru scările hexa şi heptatonice, al căror substrat pentatonic este uneori clar, frecvenţa scărilor cromatice, sînt cîteva din caracteristicele acestui gen.

Pentru a releva extraordinara bogăţie a scărilor utilizate în baladă — care pot constitui un izvor de inspiraţie pentru compozitorii noştri — ne permitem să menţionăm cîteva din scările întîlnite în baladele din această antologie: scări diatonice, naturale, şi scări cromatice: *frigicul* cu treapta 3 sau 6 mobile, *eolicul*, cu treapta 2 şi 5 sau treapta 2, 3, 5 şi 6 mobile, *doricul*, cu treapta 3, 4 sau 2, 3, 4 sau 6 mobile; scară cromatică de *re*, cu treapta 4 diezată, *mi*, cu treapta 3 diezată, *la* cu treapta 5 coborîtă sau cu treptele 2, 4, 5 sau 2, 5, 6, mobile. Scările majore, deşi uneori hexatonice, cu treapta patra mobilă sau treapta patra cromatizată şi 2, 6 sau 2, 7 mobile.

În concluzie, volumul « Vechi cîntece de viteji» ne prezintă um material valoros, aducînd un însemnat aport în cunoaşterea genului popular epic, învesmîntat în forme muzicale diferite: colinda şi balada.

EM. COMIŞEL

https://biblioteca-digitala.ro

MOLDVAI CSÁNGÓ NÉPDALOK ÉS NÉPBALLADÁK

[Cîntece şi balade populare ale ceangăilor din Moldova] — E.S.P.L.A. — 1954 [1]

Printre primele publicaţii ale Institutului de Folclor se numără şi interesanta antologie de cîntece şi balade populare ceangăieşti, întocmită de specialiştii secţiei din Cluj a Institutului de folclor (redactori: Faragó József şi Jagamas János — colaboratoare: Szegö Julia. Studiul introductiv a fost scris de Faragó József cu colaborarea celorlalţi doi cercetători).

Interesul pe care-l prezintă această publicaţie este cu atît mai mare, cu cît materialul care stă la baza ei a fost cules în anii din urmă, după ce problema naţională a ceangăilor din Moldova — ca şi a tuturor minorităţilor naţionale din patria noastră — a fost rezolvată definitiv, şi în singurul mod just, de către regimul de democraţie populară.

Într-adevăr, folclorul ceangăilor din Moldova a fost şi în trecut obiectul unor cercetări. Dar pe acele vremuri el servea ca unul din argumentele disputei naţionaliste ale Ungariei şi Romîniei burghezo-moşiereşti. De aceea cu toată sinceritatea şi buna credinţă a culegătorilor unguri din trecut — impresionaţi de starea deplorabilă a ceangăilor din Moldova, care sufereau de pe urma asupririi sociale şi naţionale — folclorul ceangăiesc nu a putut fi cules şi studiat cu obiectivitatea ştiinţifică necesară.

Iată de ce trebuie privit cu o justificată mîndrie, de către folcloristica noastră nouă, faptul că, imediat după organizarea Institutului de Folclor, în primii ani ai regimului de democraţie populară şi abordarea culegerii şi cercetării folclorului ceangăiesc şi-a găsit locul, în cadrul atenţiei generale de care se bucură cultura minorităţilor naţionale frăţeşti, ca o parte egală şi organică a culturii noastre noi.

Dar în afară de considerentele de mai sus, antologia prezintă un interes deosebit şi din punctul de vedere propriu zis al materialului. Ea vine cu date concrete foarte valoroase care vor contribui — alături de materialul cules şi publicat în trecut — la lămurirea multilaterală a problemelor, dificile dar foarte interesante, pe care le ridică folclorul ceangăiesc. Astfel antologia, deşi îşi pune ca prim scop popularizarea minunatelor creaţii populare ceangăieşti, are în vedere şi utilitatea materialului pentru cercetările ştiinţifice de specialitate. Acest scop dublu se vădeşte şi în studiul introductiv care precede materialul propriu zis, căci alături de comunicarea unor concluzii de interes general — într-o formă foarte accesibilă — el nu omite nici generalizările de strictă specialitate, necesare cercetătorilor ştiinţifici pentru interpretarea justă a materialului publicat.

Împărţit în 5 capitole, studiul introductiv (destul de amplu în raport cu caracterul publicaţiei) doreşte să-şi aducă contribuţia la lămurirea următoarelor probleme:

1) *Originea şi istoricul aşezării ceangăieşti — grupele actuale ale ceangăilor din Moldova.* Folosind primele rezultate ale cercetărilor lingvistice întreprinse între anii 1949—1951, de către Universitatea Bolyai împreună cu filiala Academiei R.P.R. din Cluj, după un scurt istoric — bazat pe surse documentare valabile — se stabilesc grupurile principale ale ceangăilor din Moldova, în funcţie de vechimea lor şi a legăturii lor cu naţiunea maghiară.

După cum arată cercetările lingvistice mai sus amintite, aşezările maghiare, din Moldova se împart în două mari grupuri lingvistice: unul, cu un caracter mai vechi şi care, cu toată probabilitatea, trăieşte de cîteva secole rupt de ungurii din Ardeal (« ceangăii » propriu zişi) şi altul format din urmaşii secuilor emigraţi în Moldova, în timpurile mai apropiate, în sec. XVIII-XIX (« ceangăii-secui »). Cei din primul grup se găsesc astăzi în două zone geografice, relativ îndepărtate una de alta: a) « ceangăii de nord » — în împrejurimile oraşului Roman şi b) « ceangăii de sud » — în

[1] V. şi recenzia din revista « Muzica » Nr. 195 de E. Comişel.

https://biblioteca-digitala.ro

împrejurimile oraşului Bacău. « Ceangăii-secui » în majoritatea lor sînt stabiliţi în regiunea Bacău, raioanele Bacău şi Tg. Ocna şi în mai mică măsură în raioanele Buhuşi şi Moineşti. Cîteva sate ceangăieşti se găsesc şi mai la sud, în raionul Adjud.

Cunoaşterea acestor grupuri este importantă pentru înţelegerea şi interpretarea materialului folcloric, deoarece folclorul fiecărui grup prezintă unele deosebiri şi confirmă justeţea concluziilor cu privire la originea, istoricul şi vechimea lor. Cu alte cuvinte, materialul folcloric — după cum vom vedea mai departe — atestă legătura neîndoielnică a ambelor grupuri de ceangăi cu ungurii. Deosebirile, care se ivesc între materialul celor două grupuri, arată legătura în timp a ceangăilor fie cu vechiul trunchi al poporului maghiar, fie cu secuii veniţi mai recent din Ardeal.

2) *Situaţia culturală a ceangăilor în trecut — realitatea şi perspectivele ei de astăzi.* Pentru a putea înţelege rolul culturii populare în viaţa maselor populare, autorii consideră necesar să aducă unele date cu privire la situaţia gravă a culturii din trecut a ceangăilor din Moldova. Aşa de pildă sînt impresionante datele cu privire la analfabetismul în sînul locuitorilor din satele ceangăeşti (între 50—70% din populaţia ce a depăşit vîrsta de 7 ani); la lipsa de şcoli în limba maternă; la rolul dominaţiei bisericii catolice — prin misionarii polonezi şi apoi italieni care n-aveau alt scop decît îmbogăţirea pe spinarea celor mulţi şi care combăteau cu sălbăticie orice manifestare a conştiinţei naţionale a ceangăilor — dominaţie care a durat peste un sfert de mileniu; la perpetuarea şi adîncirea mizeriei şi inculturii prin persecuţiile şi politica de desnaţionalizare a regimului burghezo-moşieresc, începînd din a 2-a jumătate a secolului trecut, cu complicitatea popilor ceangăi desnaţionalizaţi, precum şi a chiaburimii ceangăieşti, născută în procesul acut al diferenţierii sociale din sînul ţărănimii ceangăieşti.

Cu atît mai luminoasă ne apare opoziţia prezentului faţă de trecut, viaţa nouă de astăzi a năpăstuiţilor de eri. Înfiinţarea şcolilor în limba maternă — pentru prima oară în lunga istorie, întunecată şi dureroasă, a ceangăilor — [în ciuda uneltirilor bisericii catolice care caută să împiedice cu orice preţ culturalizarea maselor de ceangăi şi care nu se dădea la o parte nici de la cele mai absurde mijloace pentru atingerea scopurilor sale, ca de pildă încercînd să-i intimideze pe cei slabi cu afirmaţia: « limba maghiară este limba diavolului. Cine vorbeşte ungureşte stă de vorbă cu diavolul » (!)] [1]; opera de alfabetizare în masă, în cadrul şcolilor de alfabetizare, tipărirea şi răspîndirea unui mare număr de volume în limba maternă, cinematograful şi radioul care pătrunde tot mai mult în satele ceangăieşti, cu un singur cuvînt egalitatea deplină a drepturilor ceangăilor cu poporul romîn, egalitate tradusă în fapt prin integrarea nemijlocită a ceangăilor în opera de construire a socialismului, contribuind şi beneficiind în egală măsură la revoluţia economică, socială şi culturală a ţării noastre. Este evident că în aceste condiţii noi, folclorul ceangăilor de acum încolo va căpăta o nouă calitate, un nou specific, ocupînd un alt loc în viaţa şi cultura maselor ceangăieşti.

3) *Rolul folclorului în viaţa şi cultura oprimată din trecut a ceangăilor. Legăturile folclorului ceangăiesc cu cultura populară maghiară — trăsăturile lui specifice.* Este convingătoare şi chiar emoţionantă argumentarea prin care se demonstrează că întreaga putere creatoare a maselor populare ceangăieşti s-a manifestat dealungul secolelor în folclor — singura cultură ce-i stătea la dispoziţie şi prin care şi-a apărat conştiinţa sa naţională, limba sa maternă, împotriva tuturor persecuţiilor în toate vremurile vitrege. De aici constatarea că folclorul ceangăiesc este partea cea mai bogată şi cea mai vie a întregului folclor maghiar, verificată prin numărul mare al variantelor. Justă şi interesantă ni se pare şi relevarea faptului — aparent contradictoriu — că folclorul ceangăiesc nu s-a păstrat şi îmbogăţit *datorită* persecuţiilor şi oprimărilor, ci în ciuda lor. Acest adevăr este ilustrat de stadiul avansat al destrămării folclorului ceangăiesc din nord. Aici, în urma persecuţiilor naţionale, care urmăreau desnaţionalizarea ceangăilor, aceştia au fost siliţi să-şi părăsească limba, portul şi cultura lor populară astfel încît în această regiune, azi nu se mai pot găsi decît rămăşiţe vagi ale folclorului ceangăiesc.

Este bine venită aici trecerea în revistă a concepţiilor folcloristicii noastre noi, despre procesul de creaţie în folclor, a caracterizării trăsăturilor fundamentale ale creaţiei şi circulaţiei bunurilor folclorice. Foarte importantă ne apare, în acest sens, precizarea caracterului mereu viu şi contemporan al folclorului, ceea ce face ca vechiul să conviețuiască cu noul, într-o permanentă tendinţă de a răspunde la problemele ridicate de prezent, oglindind astfel evoluţia mentalităţii maselor populare.

Dezbaterea, chiar şi sumară, a acestor probleme este foarte pozitivă, căci ea aduce în faţa publicului cititor — avizat sau mai puţin avizat — punctul de vedere avansat al folcloristicii progresiste, ajutîndu-l la justa înţelegere a valorii şi a specificului creaţiei populare.

Analizînd folclorul ceangăiesc din punct de vedere al evoluţiei sale istorice, se cade să reţinem constatarea că stratul vechi este foarte bine păstrat. Importanţa acestui strat al folclorului

[1] V. pag. 13 — şi nota.

https://biblioteca-digitala.ro

maghiar, aşa cum arată B. Bartók, Z. Kodály, B. Szabolcsi, constă în asemănările pe care le are cu folclorul diferitelor popoare din Răsărit: mari, ciuvaşi, tătari-nogai, başkiri, dovedind convieţuirea, îndepărtată în timp, a ungurilor cu strămoşii acestor popoare [3].

Aşa de pildă, următoarele melodii din Antologie au: nr. 136 — o variantă mari şi una ciuvaşă; nr. 126 — o varinată mari; iar nr. 22 este înrudită cu o melodie ciuvaşă.

Mai departe, din punctul de vedere al stadiului actual şi al procesului de desvoltare al folclorului ceangăiesc, capătă o importanţă primordială constatarea că în materialul ceangăiesc raportul dintre melodiile vechi (38%) şi cele ale stilului nou maghiar (13%) este net în favoarea primelor, în timp ce în materialul unguresc (după B. Bartók) acest raport este tocmai invers (materialul vechi 9%, iar cel al stilului nou 30%) [4]. Stilul nou se întîlneşte mai des la ceangăii-secui (datorită contactului pe care aceştia au început să-l aibă cu secuii, prin armată, începînd din anul 1920) — şi mai rar la ceangăii de sud.

Găsim interesantă afirmaţia că materialul vechi a împiedecat evoluţia noului, deşi nu sîntem în măsură să stabilim dacă această afirmaţie este bazată pe fapte concrete de necontestat, sau este pur şi simplu o ipoteză izvorîtă din speculaţii... «dialectice». În orice caz ea merită atenţie şi poate sugera tema unui studiu şi în cazurile asemănătoare din folclorul romînesc.

Cu atît mai mult ni se pare interesantă argumentarea care explică absenţa stilului nou maghiar în materialul ceangăiesc, prin condiţiile istorice concrete deosebite ale dezvoltării ceangăilor faţă de cea a ungurilor. Anume, în timp ce poporul maghiar, în condiţiile imperiului austro-ungar, a venit în contact cu popoarele acestuia: slovaci, cehi, austrieci, nemţi — şi care au influenţat şi dezvoltarea folclorului, a apariţici stilului nou — ceangăii, în condiţiile istorice date în Moldova, nu numai că n-au venit în contact cu popoarele de mai sus, dar dimpotrivă au avut relaţii cu popoarele din Răsăritul Europei: romîni, ruşi, ucrainieni, tătari, bulgari, lipoveni, macedoneni etc.

Mărturisim că am fost surprinşi de faptul că autorii pun aici pe acelaşi plan contactul ceangăilor cu romînii — cu care au convieţuit secole de-a rîndul şi cu care, deci, au avut un contact permanent şi multilateral — pe deoparte şi contactul lor cu celelalte popoare amintite mai sus — cu care, în cel mai bun caz, au avut un contact sporadic şi accidental — pe de altă parte.

Nu încape nicio îndoială: este vorba de o simplă scăpare a autorilor, deoarece mai departe însăşi întroducerea îi consacră problemei influenţelor romîneşti locul şi spaţiul cuvenit [5].

Exemplele şi analizele sînt bine venite şi nu numai că aduc un colorit viu textului, dar şi ajută la înţelegerea justă a problemelor expuse.

4) *Existenţa unor creaţii exclusiv ceangăieşti. Legăturile multilaterale ale folclorului ceangăiesc cu folclorul romînesc.*

Părerea după care folclorul ceangăiesc ar constitui un al cincelea dialect muzical în folclorul maghiar, a fost exprimată încă în anii 1930 de către Domokos Pál Péter [6]. Se pare că antologia de faţă, care se bazează pe un bogat material cules din mai multe locuri, confirmă ipoteza de mai sus. În acest sens este relevată şi existenţa unor creaţii ce n-au mai fost întîlnite în materialul unguresc şi despre care se poate presupune că au luat naştere în Moldova fiind astfel

---

[3] In articolul său intitulat «Beitrage zu den Dialektfrage der Ungarischen Volksmusik in Rumänien (Contribuţii la problema dialectelor muzicii populare maghiare din Rominia, publicat în volumul «Studia Memoriae Belae Bartók Sacra», Akademiai Kiadó, Bpest 1956, pp. 469—501) J. Jagamas, relevînd unele asemănări ale melodiei vechi ceangăieşti atît cu melodica popoarelor mari şi ciuvaşi, cît şi cu cea a romînilor (din Moldova), se pomeneşte în faţa dilemei: asemănările provin din convieţuirea îndepărtată în timp cu aceste popoare din răsărit, sau din convieţuirea de secole cu poporul romîn? Studiul comparativ al cîntecelor vechi maghiare şi romîneşti ar putea arăta dacă nu cumva există într-adevăr trăsături comune între muzica populară veche ale acestor popoare, aducînd elemente noi în cercetarea folclorului tradiţional. De aceea abordarea unui asemenea studiu într-un viitor apropiat credem că ar fi foarte bine venită.

[4] Se impune să precizăm că, în ceea ce ne priveşte, avem foarte multe rezerve atunci, cînd statisticii i se atribuie în folclor o importanţă hotărîtoare. Simpla constatare statistică a existenţei unui gen, unui stil sau a unui tip melodic nu poate servi ca un argument hotărîtor, chiar dacă se bazează pe cunoaşterea unui material *complet*, cules din întreaga zonă folclorică respectivă (ceea ce este aproape imposibil, chiar şi pentru motivul că delimitarea rigidă a zonelor este cu neputinţă!) Căci, după cum se ştie, folclorul, prin excelenţă, este o artă vie, care se realizează numai şi numai în procesul viu al circulaţiei. Cu alte cuvinte este mult mai important pentru generalizările noastre (ca şi pentru însăşi viaţa folclorică a comunităţii respective) dacă un tip melodic (sau un stil anumit) circulă şi are o mare răspîndire, decît dacă el, deşi există «conservat» în memoria cutărui om bătrîn, nu a fost cîntat de cîteva decenii. A pune pe acelaşi plan, prin intermediul statisticii, un bun folcloric viu, cu unul «conservat» care de fapt este inexistent în practica folclorică vie a comunităţii respective, înseamnă a da o oglindă deformată a realităţii şi deci de a trage concluzii eronate. De aceea statistica poate să aibă cel mult un rol auxiliar şi asta doar atunci cînd ţinem seama de circulaţia vie şi spontană a creaţiilor artistice populare, adică de viaţa lor reală.

[5] Vezi şi articolul citat al lui J. Jagamas din volumul «Studia Memoriae Belae Bartók Sacra».

[6] Vezi: «A moldvai magyarság» Cluj, ed. III 1941, pag. 242. După cum se ştie Béla Bartók a împărţit teritorlul lingvistic maghiar în patru dialecte muzicale, cel de al patrulea fiind considerat dialectul secuilor din Ardeal. După Domokos Pál Péter cel de al cincilea dialect muzical s-ar întinde de la Carpaţii răsăriteni pînă în satul Galceana-Unguri, din fostul judeţ Tecuci.

https://biblioteca-digitala.ro

specific ceangăieşti [de ex. textele baladelor « Marinka » — nr. 9 — « Ifju Mátyás Király » (regele Matei cel tînăr) — nr. 14, « Az öreg Dancia » (Dancia cel bătrîn) — nr. 18, « Ilona » — nr. 19 etc. Să notăm în treacăt regretul nostru pentru faptul că nu se dau exemple şi în ceea ce priveşte creaţia de melodii.]

În privinţa influenţelor multilaterale ale folclorului romînesc, se citează o serie de aspecte atît în textele poetice cît şi în melodii. De la simple împrumuturi de cuvinte sau de nume proprii romîneşti, « maghiarizate » (termeni militari, relaţii de familie, activitate gospodărească, păstorească etc.) aceste influenţe în textele poetice, trec prin amestecul de versuri romîneşti în textul unguresc (ca de pildă: adăugarea unei strofe întregi la balada Meşterul Manole), sau preluări de refrene romîneşti (« Leano », « Gheorghiţă » sau refrene propriu zise ca « Leana, Lina, draga mea », sau « Inima mea, inima mea, iar începe a mă durea ») şi capătă forma lor cea mai realizată prin traducerea din poetica folclorului romînesc a vreunui text, în limba maghiară, cum este cazul baladei « Pakulár », care nu este altceva decît cunoscuta balada romînească « Miorița ».

În melodii influenţele romîneşti se manifestă prin preluarea unor elemente ale formei, care dau folclorului ceangăiesc un aspect nou, ca de pildă: cadenţa frigică, foarte caracteristică folclorului romînesc din Moldova; secunda mărită, cezura principală pe VII. Şi aici forma cea mai avansată a influenţei ni se pare a fi preluarea în întregime a melodiei romîneşti şi potrivirea pe această melodie a unui text poetic măghiar. — De reţinut constatarea că melodiile de joc ale ceangăilor, în cea mai mare parte sînt melodii de joc romîneşti.

Se impune să subliniem concluzia pe care o trag autorii cu privire la influenţele romîneşti — în lumina constatărilor făcute de Béla Bartók în legătură cu influenţele reciproce în folclor — că folclorul ceangăiesc s-a îmbogăţit sub influenţa celui romînesc. Dar problema influenţelor *reciproce* [7] nu poate fi considerată ca epuizată pînă nu vor fi întreprinse cercetări mai adînci prin culegerea şi studierea întregului material — romînesc şi ceangăiesc deopotrivă — dintr-o singură comună. Aceasta credem că este o sarcină foarte importantă pentru perspectivele de viitor ale folcloristicii noastre.

5) *Cum se integrează materialul acestei antologii în cultura noastră nouă*; *rolul şi semnificaţia lui în revoluţia noastră culturală. Perspectivele de dezvoltare ale folclorului ceangăiesc.* Prin caracterul său, folclorul este prin excelenţă o artă progresistă. În creaţiile vechi sînt exprimate idealurile, năzuinţele, speranţele maselor asuprite, demascînd direct sau indirect nedreptatea socială, exploatarea şi împilarea. Aceste creaţii îşi păstrează valoarea lor şi în zilele noastre deoarece în ele este înscrisă istoria de suferinţe, de luptă şi de jertfă a poporului, încrederea lui într-un viitor mai drept, într-o viaţă mai omenească.

Popularizarea acestui preţios tezaur — se arată în introducere — este una din sarcinile noastre culturale, căci el scoate la iveală tradiţia de luptă a maselor muncitoare şi îndeamnă la apărarea şi dezvoltarea cuceririlor de astăzi.

Să ne fie permis, însă, ca să atragem atenţia asupra faptului omis de autori, că este nejust, ba chiar primejdios, să considerăm *întregul* folclor ca o unitate în care toate creaţiile au o valoare egală atît ca fond, cît şi ca formă. O asemenea concepţie ar nega din capul locului complexitatea societăţii omeneşti împărţite în clase, ar nega limitarea conştiinţei maselor într-o epocă dată, influenţele ideologiei clasei dominante în conştiinţa acestora — ca să nu mai vorbim de personalitatea fiecărui păstrător de folclor — într-un cuvînt ar înfrumuseţa, ar idiliza folclorul, putînd să determine pe cei neavizaţi ca să ia de bun, în mod necritic, orice creaţie folclorică. Se impune, deci, precizarea punctului nostru de vedere, acela al preluării *critice* a moştenirii tradiţionale şi nu o preluare obiectivistă, arhaizantă şi estetizantă.

În condiţiile revoluţiei culturale, folclorului i se deschid minunate perspective de dezvoltare. Ridicarea generală a nivelului cultural al maselor muncitoare de la oraşe şi sate nu poate să nu aibă influenţe pozitive şi asupra creaţiei folclorice. Răspîndirea cărţii, contactul cu valorile creaţiei artistice şi literare naţionale şi universale ş.a.m.d. duc neapărat la îmbogăţirea conţinutului de idei şi a formei de exprimare în folclor, la dezvoltarea şi creşterea exigenţei artistice a maselor. În acelaşi timp, prin publicarea moştenirii tradiţionale, creatorii « culţi » primesc din acest folclor un izvor de elemente noi, pe care le vor putea cunoaşte şi folosi în creaţiile lor.

Contrar afirmaţiilor autorilor, după care ar fi vorba « în primul rînd de elementele de formă » (pag. 53), noi credem — şi practica creaţiei artiştilor noştri confirmă pe deplin credinţa noastră — că acest izvor de elemente priveşte cel puţin în egală măsură şi elementele de conţinut ale fol-

[7] Ni se pare foarte interesantă apropierea pe care o găsim între melodia nr. 41 şi cîntecul nostru revoluţionar « Doina Haşului » (vezi şi variantele: melodiile nr. 91 A—B, precum şi B. Bartók « Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje », melodiile nr. 48 a şi b, reprodusă şi în « Scrieri mărunte despre muzica populară romînească, adunate şi traduse de Const. Brăiloiu, Bucureşti, 1937, pag. 36).

https://biblioteca-digitala.ro

clorului, tocmai pentru că acest conţinut este progresist şi pentru faptul că mai ales în folclor unitatea între conţinutul de idei şi sentimente şi modul lor de exprimare, adică forma, sînt de neseparat la exemplarele realizate într-adevăr.

★

În clasificarea materialului propriu-zis s-a avut în vedere exclusiv criteriul textului poetic. Capitolele sînt următoarele: balade, cîntece de dragoste, cîntece de cătănie, cîntece familiare, cîntece de jale, cîntece de despărţire şi cîntece satirice.

Este un merit deosebit al antologiei că ea conţine numeroase exemplare frumoase şi ca text, şi ca melodie. Foarte valoroase mai sînt textele de balade, printre care unele de o mare raritate şi o desăvîrşită realizare.

Cum s-a spus mai sus, deşi antologia are mai curînd un scop de popularizare, ea satisface în acelaşi timp şi cerinţele unei publicaţii ştiinţifice, putînd fi folosită cu încredere de către specialişti în vederea studiilor. În această ordine de idei trebuie relevată în special competenţa notaţiilor muzicale (cu singura rezervă asupra notaţiei grafice a ritmului, despre care vom vorbi mai jos) precum şi tabelele auxiliare publicate în anexă care suplinesc în bună măsură inconvenientele ce derivă din clasificarea materialului exclusiv după criteriul textelor poetice. Astfel, « indicatorul de melodii » grupează melodiile după cezura principală şi cuprinde: cezurile fiecărui rînd melodic, numărul de silabe ale fiecărui rînd melodic (la cele izometrice o singură cifră) şi ambitusul. Tabelul este întocmit mai întîi pentru cîntecele de patru, apoi de trei, de două şi în sfîrşit de şase rînduri melodice, în ordinea frecvenţei lor.

« Indicatorul de localităţi » grupează melodiile după localităţi (în ordinea alfabetică), iar clasificarea regională este suplinită de o hartă ce cuprinde toate localităţile ceangăieşti, cu specificarea grupei etnografice (« ceangăi de nord », « ceangăi de sud », « ceangăi-secui ») precum şi cu însemnarea localităţilor din care s-a publicat material folcloric în antologia de faţă.

« Indicatorul de titluri şi de texte » conţine, în ordinea alfabetică, atît titlurile baladelor (care se deosebesc de primul vers al textului baladei respective), precum şi primul vers al cîntecelor.

Datele cu privire la informatori şi culegători sînt cuprinse deasemenea într-un tabel.

Toate aceste tabele, ca şi « nota cu privire la culegere şi redactare » fac ca orice cititor să se descurce foarte repede în material, găsind îndată datele cele mai importante în legătură cu oricare din textele sau melodiile publicate.

Parcurgînd melodiile din antologie, nu se poate să nu remarci legăturile multilaterale ale materialului publicat cu folclorul romînesc, aşa cum pe bună dreptate s-a accentuat în introducere. Credem că nu este lipsit de interes să notăm aici unele din constatările noastre în această privinţă, pentru a atrage atenţia asupra unor probleme ce ni se par a se desprinde aproape de la sine, numai din cercetarea atentă a materialului.

În primul rînd ni se pare de un interes cu totul deosebit faptul că dintre preluările de melodii întregi (variante) aproape toate sînt melodii romîneşti de largă circulaţie. Astfel, spre exemplu, melodia II C, pe care se cîntă balada « A három árva » (Cei trei orfani), nu este altceva decît cunoscuta şi larg răspîndita melodie romînească care circulă cu textul « Mă culcai să dorm sub plute ».

Melodia nr. 94 este o variantă destul de apropiată şi bine realizată a foarte cunoscutului cîntec « Bulgăraş de ghiaţă rece ».

Nr. 32 nu este o melodie de colindă cum se afirmă în introducere, ci cunoscutul cîntec muntenesc «Arză-te-ar focul mamică [8]». Ar mai putea fi citate în acelaşi sens melodiile nr. 99 (melodia cîntecului romînesc « Trage bobii şi ghiceşte », refrenul « Leano » păstrat şi în varianta ceangăiească) nr. 114, o melodie de sîrbă oltenească, nr. 50, răspînditul cîntec « De s-ar găsi cineva » etc., etc.

De asemenea la o serie de melodii, unde se observă preluări parţiale, întîlnim motive luate tot din cîntecele romîneşti de largă circulaţie. Astfel, melodia 11 D ne aminteşte de cîntecul ardelenesc de circulaţie generală « Păsărică mută-ţi cuibul /Că vine badea cu plugul ».

În melodia nr. 18 balada « Az őreg Dancia » (Dancia cel bătrîn) al cărui text ne aminteşte de tema baladei noastre « Mizilca » în prima jumătate recunoaştem melodia cîntecului lui « Pintea viteazul » (sau cîntecul lui Avram Iancu foarte răspîndit în Moldova şi Ardealul de Nord) [9], iar melodia nr. 124 ne aminteşte cîntecul « Pe drumul Banatului »; în începutul melodiei nr. 137 recunoaştem prea bine cunoscuta melodie a « Mioriţei » romîneşti.

[8] Vezi « 200 cîntece şi doine », Buc. ESPLA, 1955, Nr. 54 (O variantă mai apropiată, pe textul « Marine, la nunta ta », se găseşte în culegerea de cîntece din Măgurele-Ilfov a Institutului de Folclor din Bucureşti).

[9] În discuţiile avute la Institutul de Folclor din Bucureşti, pe marginea lucrării « Balada Pintea Viteazul » a lui C. Prichici, s-a emis şi părerea că tipul melodic al acestei melodii este înrudit cu stilul unor melodii curuţeşti.

https://biblioteca-digitala.ro

S-ar putea da exemple şi de influenţele care se manifestă în tematica *textelor poetice*, mai cu seamă în ceea ce priveşte textele de baladă. De pildă, în frumoasa baladă « Kádár Kata » (nr. 1), care este considerată de către autori ca una din cele mai vechi creaţii ceangăieşti, recunoaştem apropierea de balada romînească « Logodnicii nefericiţi ». Tot astfel şi în balada nr. 6 « Sárig kigyó » (Şarpele galben) recunoaştem aproape identitatea cu balada romînească, foarte veche, « Şarpele » (încă un argument pentru cercetarea comparativă a fondului vechi a creaţiilor populare maghiare şi romîneşti!) În sfîrşit, în fragmentul de baladă nr. 8 « Az elrabolt leány » (Fata răpită) recunoaştem asemănarea cu mult răspîndita baladă romînească anti-otomană « Ilincuţa Şandrului » (menţionăm că una din melodiile pe care am găsit-o cîntată balada romînească este o variantă a melodiei publicate în antologia de faţă). La aceasta se mai adaugă cele ce s-au spus despre balada « Pakulár » (« Mioriţa ») nr. 10 « Az őreg Dancia » (« Bătrînul Dancia ») nr. 18.

Aşa dar, cercetînd antologia am reţinut din punctul de vedere al problemelor ce se impun a fi cercetate în viitor de către folcloristica noastră următoarele:

1) Legătura între cîntecele vechi maghiare şi cele romîneşti;

2) Influenţa stilului romînesc modern, sau mai bine zis influenţa cîntecelor romîneşti de largă circulaţie asupra cîntecelor ceangăieşti. Această din urmă problemă ar fi cu atît mai interesant de studiat cu cît ni se pare că ar putea contribui la lămurirea a două chestiuni la fel de interesante şi anume:

a) care este tendinţa de dezvoltare a folclorului ceangăiesc ca un al cincilea dialect al muzicii populare maghiare ?

b) care este viabilitatea aşa zisului stil modern al muzicii populare romîneşti: tendinţa ei de a unifica stilurile dialectale merge oare şi mai departe, înfluenţînd şi folclorul minorităţilor naţionale?

Ne permitem să facem şi unele observaţii de amănunt.

Este regretabil că în introducere nu se dă atenţia cuvenită versificaţiei ceangăieşti. Credem că ar fi fost foarte utile unele lămuriri cu privire la această problemă mai ales dacă ne gîndim la publicaţiile anterioare de material ceangăiesc unde descoperim predominarea versurilor de 12 silabe, spre deosebire de antologia de faţă în care predomină cele de şase. Această observaţie ne-a fost sugerată şi de faptul că la cîntecul nr. 78 întîlnim două versuri de 6 silabe, care la nr. 79 le găsim în forma versului de 12 silabe, deşi sînt absolut identice. Exemplele discutabile ar putea fi înmulţite, mai ales dacă am supune versificaţia unei analize în care am ţine cont şi de frazele melodiei sub care sînt scrise.

Dar cele mai multe nedumeriri ni le ridică notaţia melodiilor, mai corect unele principii de notaţie.

Dintre acestea desigur cea mai gravă ni se pare abuzul în încadrarea în măsură a absolut tuturor melodiilor, în mod mecanic. Sîntem datori să menţionăm că această concepţie de fapt nu aparţine autorilor antologiei şi că ea a fost impusă oarecum din afară, din dorinţa de a face concesii accesibilităţii. Prin aceasta însă credem că s-a comis o greşeală destul de serioasă întrucît un mare număr de melodii parlando apar deformate din cauza încadrării lor forţate în măsuri (ex. 10A, 13, 16B, 17 . . . 68A . . . 95 . . . 138 etc.)

Independent de asta, la melodiile parlando ni se pare că ar fi fost mai just ca indicaţia metronomică să specifice valoarea optimei şi nu a pătrimei (optimea corespunzînd valorii prime a unei silabe).

Probabil că tot din cauza aplicării forţate a încadrării în măsură a tuturor melodiilor s-a ajuns la inconsecvenţa destul de supărătoare în ceea ce priveşte notarea pauzelor: uneori sînt încadrate în măsură (ex: 1B, 3B, ... 12c . . . 34, 67, 77 . . . 91AB, 131 etc., etc.) alteori sînt puse deasupra portativului în afara măsurii (ex. IA, 11A, D, F, . . . 65, 82, 125 etc., pentru ca alte ori, în sfîrşit să le întîlnim în aceeaşi melodie în ambele forme (ex. 2, 3A — D, 4 . . . 17, 32A, 46, 50, 74B, 94, 101, 132 etc.)

În ceea ce priveşte sistemul de notaţie a melodiilor se poate spune că nu respectă nici principiile Institutului de Folclor din Bucureşti (nici măcar în acele elemente care sînt aplicabile şi folclorului maghiar), nici pe cele ale Academiei R.P. Ungare, care se aplică după cîte ştim, în publicaţiile de folclor din ţara vecină.

Nu vom insista asupra scăpărilor sau asupra unor inconsecvenţe ca de pildă cele privitoare la armuri. Vrem să relevăm doar un singur caz de notaţie a ritmului care ni se pare bizară. Este vorba de melodia nr. 46. Aici cvintoletul format din trei optimi şi o pătrime care revine regulat, ne-ar putea indica mai curînd un ritm de 5/8 decît o diviziune neregulată de cvintolet [10]. De sigur această presupunere cere să fie verificată prin ascultarea atentă a înregistrării.

[10] În stilul unor cîntăreţi Musceleni — de pildă — este foarte frecventă această îmbinare a ritmului de 5/8 cu cel de 2/4, 3/4, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrşit, ţinînd seama de importanţa acestei antologii şi pentru cei ce se ocupă cu studierea folclorului romînesc, ni se pare că ar fi fost foarte bine venită o traducere — măcar în rezumat — a studiului introductiv, lipsă pe care recenzorul a căutat să o împlinească după priceperea sa modestă.

Sperăm că pe viitor se va ţine seama de această dorinţă a cercetătorilor romîni.

Prima publicaţie de material a secţiei din Cluj a Institutului de Folclor apărută în 1954, a fost primită cu interesul şi satisfacţia pe care a meritat-o. Conţinutul ei — un material valoros nu numai din punctul de vedere al cercetătorului specialist ci şi al celorlalţi cititori, — precum şi forma sa îngrijită face ca opinia publică să aştepte cu îndreptăţită încredere şi nerăbdare noile publicaţii ale secţiei Cluj.

ADRIAN VICOL

https://biblioteca-digitala.ro

CULEGERE DE MELODII DE DANSURI POPULARE DIN DIFERITE REGIUNI ALE ŢĂRII, Editura C. G. M. Bucureşti 1953.

Această culegere, publicată după război, reprezintă un început bine venit şi meritoriu de umplere a golului datorit lipsei de publicaţii de acest fel.

Cele 74 de melodii (56 romîneşti şi 18 ale minorităţilor naţionale), alese din Arhiva Institutului de Folclor din Bucureşti, au răspuns necesităţii unei publicaţii cu caracter de popularizare a jocurilor populare, la îndemîna, în primul rînd, a instructorilor de jocuri populare.

În perioada anilor 1949—1952, perioadă în care Institutul de Folclor s-a ocupat îndeaproape cu îndrumarea echipelor artistice de amatori, majoritatea acestor echipe treceau printr-o criză serioasă, în care repertoriul de joc, forma unul din punctele principale. În special, echipele de joc sindicale şi ale Căminelor Culturale de la oraşe, erau lipsite de un repertoriu regional valabil, reprezentativ. Vechile manuale de dans popular folosite nu mai corespundeau noilor cerinţe de reîmprospătare ale unui repertoriu devenit banal, datorită unei prea dese repetări ori folosirii fără nici o legătură a repertoriului regional local.

Materialul muzical din aceste manuale, notat de cele mai multe ori sumar, era cu totul neîndestulător, redînd melodiile schematic. Pe de altă parte, el ducea către sărăcirea repertoriului muzical, aspect cu totul fals faţă de bogăţia melodicei jocurilor populare existentă pe tot cuprinsul ţării. Astfel că prin publicaţia de faţă a fost pusă pentru prima oară la îndemîna echipelor de artişti amatori din ţară, o culegere de melodii de jocuri populare, în cea mai mare parte transcrise după documente înregistrate sonor, reprezentînd notaţii amănunţite care dau la iveală melodica, cu toate subtilităţile ei caracteristice, greu şi uneori chiar imposibil de redat fidel într-o notaţie nemijlocită de ajutorul aparatului de înregistrare.

Alegerea cu grije a melodiilor frumoase, cu o melodică dezvoltată şi caracteristică, reuşeşte să dea volumului de faţă un caracter antologic. Bine selecţionate, în ceea ce priveşte specificul regional, se observă preocuparea deosebită de a răspunde, pe cît posibil într-un mănunchi restrîns de melodii, şi problemei foarte dificile a acestui specific pe întreaga ţară.

Pentru a reda cît mai fidel melodia jocului respectiv, s-au dat şi indicaţii ritmice ale acompaniamentului.

Cu totul nou şi bine venită este notarea strigăturii specifice la jocul « Roata feciorilor » (reg. Baia-Mare) însoţită de bătaia ritmică a palmelor.

Culegerea prezintă însă şi unele lipsuri care ţin în cea mai mare parte de o superficială redactare a materialului în vederea publicării.

Deşi în introducere se specifică: « la fiecare joc s-a notat instrumentul pe care a fost executată melodia în momentul înregistrării », totuşi la jocurile: « Alunelu din Dolj », « Chindioara », « Geamparale », « Hora la zece », « Joc Macedonean » etc. — în total 21 de jocuri — nu este specificat nimic. Probabil că acestea sînt melodii ce aparţin de Fondul Auxiliar al Institutului de Folclor, ceea ce ar fi trebuit menţionat.

La jocul « Sîrbe oltenești » este indicat instrumentul « Fluier oltenesc », ori ştim că nu există un fluier specific oltenesc în nomenclatura instrumentelor populare.

Fără a ştirbi cu nimic caracterul de popularizare al colecţiei, care de obicei nu cere date riguros ştiinţifice, s-ar fi putut nota şi informatorii (cîntăreţii populari), ca o foarte mică mulţumire adusă contribuţiei lor artistice. De asemenea lipsesc numerele documentelor înregistrate, ceea ce ar fi uşurat mult identificarea lor în arhiva Institutului în momentul cererii ascultării lor. (Se cunoaşte faptul vizitelor dese la Institutul de Folclor ale artiştilor amatori, instructori, jucători şi instrumentişti, făcute în special în vederea audierii melodiilor jocurilor înregistrate).

https://biblioteca-digitala.ro

La pag. 6, «Brîuleţul ca în Muscel» este o frumoasă *melodie de brîu*, într-adevăr specific musceleană, însă tot în Muscel numele de «Brîuleţ» cuprinde o melodie specifică, cu un joc special. Pentru Muscel, «Brîuleţul» reprezintă un tip melodic cu totul deosebit (forma, osatură ritmică etc.). Controlată, denumirea de Brîuleţ apare mai mult ca un diminutiv dat de către executant melodiei respective de brîu.

Tempo-ul nu este trecut unitar. De cele mai multe ori melodiile apar cu indicaţie metronomică însoţită de denumirea clasică (internaţională) respectivă. Alteori însă, găsim numai indicaţia metronomică, ex.: «Hora la zece», «Joc macedonean» etc.; ori numai denumirea tempo-ului, lipsită de indicaţia metronomică, ex.: Geamparale, Citforma — joc macedonean, Ardeleana etc.

Alteori, ca la jocurile: «Schioapa», «Geamparale — joc macedonean», «Cucuniţa», «Mărînghile», «Tropanca» (II), «Răceniţa», găsim denumirea tempo-ului, în interpretarea romînească; «Mişcat, vioi, iute», etc., iar la jocul Kaitarma indicaţia tempo-ului lipseşte complet.

De asemenea denumirea tempo-ului însoţită de indicaţia metronomică prezintă inconsecvenţe. *Allegro* apare cu valoarea metronomică (pătrime) = 120 («Alunelul înfundat») = 176, («Arcanul») (pătrime) =180 («Lârdler I) mai frecvent îl întîlnim cu (pătrime) = 136, = 138, = 140, = 152.

Întîlnim însă şi celelalte tempo-uri. De exemplu: *Alegretto* de la valoarea metronomică (pătrime) = 100 (învîrtita din Hunedoara) la = 126 («hora de la Botoşani», «Leuşteanca», «Roata feciorilor»).

Molto allegro (aci alternînd deseori cu Allegro-molto!) de la valoarea metronomică (pătrime) = 156 («Corăgheasca») la = 176 («Ruseasca»), *Presto* de la valoarea metronomică (pătrime) = 180 («Poşovaica din Banat») la = 200 («Ciuleandra», «Argheleana» etc.) şi în sfîrşit *Moderato* de la valoarea metronomică (pătrime) = 80 («Bota, Roata») la = 132 («Lassu Csárdás»).

Astfel trecută indicaţia metronomică, putem găsi aceeaşi valoare metronomică la două sau mai multe tempo-uri deosebite. De exemplu: *Allegro* = 176 («Arcanul»), trecut şi la *Molto allegro* (Ruseasca = 176), sau *Allegro* = 180 (Lăndler), trecută şi la *Presto* (Posovaica din Banat = 180) sau *Allegro* = 120 (Alunelul înfundat) să fie trecut şi la *Allegretto* = 120 (Fecioreasca de pe Tîrnave) şi chiar depăşit, de *Allegretto* = 126 (Hora de la Botoşani etc.) sau acelaşi «Alunelul înfundat» cu valoarea metronomică = 120 *Allegro* depăşit de *Moderato* = 132 (Lasso Csárdás) etc.

Ţinînd seamă de aceste cîteva observaţii, colecţia mai are meritul de a fi trezit interesul, mai ales în momentul ivirii unor greutăţi de interpretare, instrumentiştilor (mulţi dintre aceştia necunoscînd notaţia muzicală), pentru consultarea materialului muzical înregistrat şi pus la dispoziţie de către serviciul de îndrumare al Institutului de Folclor.

Publicarea acestei culegeri apare legată de o etapă însemnată în dezvoltarea mişcării artistice populare din R.P.R., contribuind la împrospătarea, îmbogăţirea şi îmbunătăţirea repertoriului de jocuri populare al echipelor artistice de amatori.

Z. SULIŢEANU

https://biblioteca-digitala.ro

100 MELODII DE JOCURI DIN ARDEAL

(Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor E.S.P.L.A., București, 1955 — 128 pag.)

În dorința de a pune cît mai mult material folcloric la dispoziția publicului amator, Institutul de Folclor a inițiat o acțiune de publicare a materialului ce se găsește înregistrat în arhiva sa. « 100 melodii de jocuri din Ardeal» — este al doilea volum din seria publicațiilor inițiate. Colecția este alcătuită de Rodica Weiss și Pascal Bentoiu, cercetători științifici ai Institutului de Folclor. Efortul ce l-au depus în selectarea unui material valoros, corespunzător scopului colecției, este vrednic de laudă.

Selectarea materialului este în funcție de bogăția și posibilitățile cunoașterii lui. Materialul arhivei poate fi mai bine cunoscut cînd există în formă accesibilă depozitat, clasat și pus la dispoziția cercetătorilor. Arhiva Institutului de Folclor, deși dispune de un bogat material cules, totuși nu este deplin accesibilă, din cauza transcrierilor insuficiente, făcute mai mult pe anumite teme, ori localități, care nu îngăduie formarea unei imagini generale a ceea ce poate conține ea. O mare parte din materialul ce-l conține arhiva rămîne necunoscut pînă la transcrierea lui totală, sistematică, fie și numai sub forma unei schițări ce ar permite luarea primului contact.Neputîndu-se bucura deci de asemenea privilegiu, îngrijitorii colecției s-au adresat și materialului din afara arhivei, completînd astfel transcrierile melodiilor culese prin mijloacele mecanice de care dispune Institutul de Folclor, cu piese alese din diferite alte colecții și publicații. De remarcat în această privință valoroasele manuscrise ale maeștrilor Tiberiu Brediceanu și Sabin V. Drăgoi, ca și publicațiile lui Béla Bartók.

Este greu să ne convingem că cele 7 regiuni reprezentate în colecție ar aparține în întregime Ardealului din punct de vedere stilistic, precum ne lasă să înțelegem lectura prefeței cu toată prudența ce o arată în această privință. Pentru regiunea Arad, de pildă, se observă o oarecare influență a stilului bănățean. Ceea ce ar aparține excluziv Ardealului ar fi melodia nr. 5 « De joc», care este o variantă a unor melodii de strigat la nuntă din Nordul Ardealului, apoi melodiile nr. 8 și 9 « Ardeleana », care sînt variante ale jocului răspîndit în special în sudul Ardealului sub numele de « Învîrtită », ori chiar « Ardeleană» după cum le cunoaștem noi. Melodia nr. 2 « Pe picior » aparține ca stil Bihorului. De altfel Aradul și Bihorul în vechea împărțire politică formau o provincie aparte « Crișana ».

Proporția de 60% transcrieri după documente înregistrate arată efortul făcut pentru realizarea în cît mai bune condiții a acestui volum, ce trebuie să se sprijine pe material cules din diferitele regiuni ardelene. Mai slab reprezentate în transcrieri după documente înregistrate sînt regiunile: Arad, Baia Mare, Oradea și Regiunea Autonomă Maghiară. În Arad își dau o contribuție prețioasă maestrul S. V. Drăgoi și tînărul dar pasionatul folclorist Ion Florea, iar în Baia Mare și Oradea publicațiile lui B. Bartók din fostele județe Maramureș și Bihor stau pe primul plan.

Ca număr de piese mai slab reprezentate sînt: Regiunea Autonomă Maghiară și Aradul. Numărul pieselor pare să meargă mînă în mînă cu suprafața culegerii. De pildă regiunea Hunedoara este reprezentată cu material cules din 13 comune, regiunea Stalin cu material cules din 11 comune, Oradea 7 comune, Cluj și Baia Mare cîte 6 comune, iar Aradul și Regiunea Autonomă Maghiară cîte 3 comune. După cît se poate vedea, proporția cea mai mare ca volum o dețin regiunile Hunedoara și Stalin, ce constituie Ardealul de Sud, unde s-au făcut culegeri mai compacte. Prin urmare, nu poate fi vorba de o colecție în care să-și aibă loc material din diferite regiuni reprezentate în proporții egale, de pe urma studierii căruia să se poată trage unele concluzii de ordin general. Totuși ea are meritul de a orienta din punct de vedere științific într-o

https://biblioteca-digitala.ro

serie de probleme care pot constitui un bun început. De pildă, în ce priveşte denumirea melodiilor cu frecvenţă mare, volumul oferă următoarea configuraţie foarte aproape de realitate:

1. Regiunea Arad are « Pe picior » şi « Ardeleană »
2. Regiunea Hunedoara are « Învîrtita »
3. Regiunea Stalin are « Învîrtita » şi « Purtata »
4. Regiunea Auton. Maghiară « Învîrtita »
5. Regiunea Cluj « Ţarina ».
6. Regiunea Baia Mare « Joc fecioresc »

Aşa cum e reprezentată, regiunea Oradea nu ne oferă posibilitatea să tragem concluzii asupra frecvenţei denumirilor de jocuri, căci « Ardeleana » şi « Mărunţelul » sînt la paritate. Mai de grabă ne-am opri asupra jocului « cu descîntături », care nu apare în celelalte regiuni.

Este demn de amintit următorul pasaj din prefaţă cu privire la unitatea stilistică a jocurilor din Ardeal şi la circulaţia lor: « Si după cum specificul naţional cuprinde într-un frumos mănunchi diverse stiluri regionale, tot astfel Ardealul, privit ca unitate folclorică, se înfăţişează sub aspectul unei minunate diversităţi locale în care îşi găsesc locul « învîrtitele » din Sibiu, alături de « ţarinile » Abrudului, « fecioreştile » Făgăraşului alături de « jocurile » bihorene sau maramureşene. Jocurile publicate în acest volum vor ilustra cele afirmate mai sus şi vor arăta de asemeni aria de răspîndire mai mare a unor dansuri ca « învîrtita » de pildă, care circulă aproape în toate regiunile Ardealului sub diferite denumiri, în timp ce alte dansuri ca « ţarina », ori « jiana » au o circulaţie mai redusă ».

Încercarea de a explica aria de răspîndire a « învîrtitei » ar fi cîştigat şi mai mult în claritate dacă era completată cu numele diverselor jocuri ce apar în stilul « învîrtitei », ca de pildă « Ardeleană », « Purtată », « De-a lungul » ori « De-a mînă » (acesta din urmă nu figurează în colectie). Este drept că autorii menţionează unele în pagina următoare: « Ţarina Negrilesei » (No.71) este o învîrtită. Tot învîrtite sînt: « Rara » (nr. 49, 50) şi « Bătuta » (nr. 51 şi 76). Exemple în acest sens ar putea fi multiplicate.

Celor ce se interesează de varietatea instrumentelor întrebuinţate la joc, volumul le oferă anumite imagini în această privinţă. Se ştie că în general profesionismul este reprezentat de vioară totdeauna în proporţie mai mare decît alte instrumente, apoi de clarinet şi uneori de torogoată. În regiunea Hunedoara se observă şi azi concurarea viorii de către fluier.

Sînt de remarcat 11 melodii executate din vioară şi 10 executate din fluier, ceea ce pentru cercetător demonstrează proporţia însemnată a unei vieţi pastorale în această regiune, legată prin firul tradiţiei de civilizaţia ancestrală, în care el poate bănui existenţa încă vie a unor obiceiuri şi tradiţii vechi de viaţă.

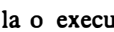
Gruparea materialului pe regiuni administrative este desigur o soluţie practică. Din lucrare nu se desprinde însă criteriul de aranjare în cadrul regiunii respective. De pildă în Regiunea Autonomă Maghiară ni s-a părut că se adoptă ordinea alfabetică a titlurilor melodiilor de joc, ceea ce însă nu coincide cu celelalte regiuni. În privinţa aceasta ar fi avut cuvînt stilul, ori instrumentul, ori comuna, ori alte considerente ale autorilor.

Adoptarea unei forme « cristalizată a jocurilor » cu « motive principale » ce « apar o singură dată închegate într-un tipar ritmico-melodic bine definit » ar trebui urmată cu consecvenţă, mai ales din punct de vedere ritmic, dat fiind că ritmul are rol de agent de legătură al melodiei cu mişcările paşilor jocului şi, în general, cu mişcările corpului în timpul jocului. De pildă, notarea învîrtitelor transcrise de pe cilindri de fonograf ori bandă de magnetofon adoptă, în general, măsura $\frac{2}{4}$ folosind o cantitate enormă de triolete; uneori însă adoptă şi măsura $\frac{10}{16}$.

Lăsînd la o parte publicaţiile şi notările după ureche pe care le conţine colecţia de faţă, ne referim numai la transcrieri după documente înregistrate cu mijloace mecanice. S-ar impune, din acest punct de vedere, mai mare unitate de prezentare a materialului. În concepţia notării documentului înregistrat, colecţia ilustrează foarte bine anumite stadii evolutive ale metodei de transcriere a jocurilor în Institutul de Folclor. Mult discutata învîrtită, de la măsura $\frac{2}{4}$ a ajuns la măsura $\frac{10}{16}$ făcîndu-şi stagiul un timp destul de îndelungat în măsura $\frac{7}{16}$. Faptul că materialul acestei colecţii se prezintă mai puţin unitar din acest punct de vedere, reflectă controversele diferitelor discuţii ale sectorului muzical al Institutului de Folclor, autorii colecţiei păstrînd

https://biblioteca-digitala.ro

încă rezerva cuvenită la data alcătuirii ei. Astăzi ne apare clară notarea în $\frac{10}{16}$ în loc de $\frac{2}{4}$ a unor melodii ca de pildă No. 19, 20 21, 23 şi multe altele.

Următorul pasaj judicios din prefaţă pare a ne da explicaţii lămuritoare în această privinţă: « Cîteva jocuri au necesitat măsuri compuse de 3 timpi, din care primul este mai lung decît celelalte două. Acesta este cazul măsurii $\frac{7}{16}$ care trebuie citit 3+2+2 şi al măsurii de $\frac{10}{16}$ care trebuie citit 4+3+3. Această din urmă măsură ne-a părut cea mai adecvată pentru a cuprinde caracteristica formulă ritmică care apare cu multă pregnanţă în învîrtitele mai lente. Trebuie remarcat că la o execuţie mai rapidă ritmul celor 3 timpi inegali tinde să se apropie de formula binară  În asemenea cazuri, am notat melodia în $\frac{2}{4}$ păstrînd însă acolo unde a fost nevoie mişcarea de triole sub forma ceea ce simplificat s-ar putea citi sau . Cum însă materialul pe care l-am transcris nu acceptă asemenea simplificări, ne-am văzut nevoiţi să recurgem la o notaţie întrucîtva mai complicată, dar mai aproape de adevăr.» Aceste observaţii, care constituie sîmburele problemei abordate, nu sînt suficiente pentru a explica prezentarea colecţiei, care are destul material ce « nu acceptă asemenea simplificări ». Se întrebuinţează în mod curent notări care sînt considerate excepţionale în ştiinţa teoriei muzicii. De pildă nr. 38 este notat în măsură $\frac{2}{4}$ deşi trioletele ne arată că măsura $\frac{10}{16}$ i-ar fi mai proprie. La fel se poate spune şi despre nr. 41, 44, 45, 46, etc.

Altul pare a fi cazul nr. 76 al cărui prim motiv melodic este aproape identic cu al nr. 75, ambele notate în măsura $\frac{2}{4}$. Pe cîtă vreme însă al doilea nu are nici un triolet pe tot parcursul melodiei, primul nu are măsură să nu conţină măcar un triolet. Întrucît ele par a fi variante, notarea simplificată cu şaisprezecimi punctate întrebuinţată la nr. 75 poate fi folosită şi la nr. 76 fără teama de a greşi. Se pare că cele două melodii sînt transcrise de două persoane a căror exigenţă diferă în ce priveşte auzirea trioletelor. Procesul psihic, ce naşte în urma unor transcrieri susţinute de anumite idei teoretice, influenţează în mod vădit asupra auzului. Acesta este şi cazul nr. 76 pe care noi l-am transcrie fără triolete. Dacă am merge pe linia neacceptării unor « simplificări », în speţă a trioletelor de neînlocuit, nr. 11 şi 32, mai puţin nr. 33, par mai de grabă să îmbrace măsura $\frac{6}{8}$ decît $\frac{2}{4}$.

Cît priveşte notarea « Purtatelor» nr. 52 şi 53 în $\frac{7}{16}$, ea a fost determinată, după părerea noastră, de acea modă răspîndită între folclorişti, după concepţia căreia ritmica populară reprezintă categorii cu totul deosebite de a muzicii de largă circulaţie, unde se întrevede influenţa puternică a ritmurilor de geampara sau raceniţă, botezate de Bartók ritmuri « bulgăreşti». Aci procesul fiziologic auditiv al interpretării ritmice se transformă în proces psihic, pe baza unor intonări accidentale ale interpretelor, cari la un moment dat pot prelungi ori

https://biblioteca-digitala.ro

prescurta un sunet cu o fracţiune de secundă. Aşa se explică de ce formula care apare frecvent în învîrtite, notată obicinuit în colecţie a trebuit să fie scrisă . Tot aşa se explică de ce grupul de 4 şaisprezecimi apare mai întîi sub formă de cvartolet, ca şi cum ar reprezenta un timp ternar, pentru ca a doua oară să apară simplu ca şi cum ar reprezenta un timp binar:

Problema mişcării în timp a celor două grupuri de şaisprezecimi poate da naştere unei iluzii a inegalităţii lor, hrănită de concepţia de a căuta alte ritmuri decît cele ale auzului obicinuit.

De obicei melodiile se încadrează într-un stil de execuţie care poate fi local, regional ori de circulaţie generală. Trebuie să remarcăm însă că nr. 52 şi 53 sînt singurele melodii notate în măsura $\frac{7}{16}$ din toată colecţia, deşi comuna Căpîlna de jos este reprezentată şi de nr. 54 tot în stil de învîrtită ca şi cele două anterioare, dar în măsura $\frac{2}{4}$. Prin urmare unitatea stilului trebuie păstrată şi în ce priveşte ritmica, respectiv metrica ce angajează ritmul pe unităţi reale, indivizibile.

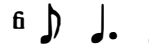
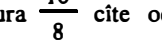
Reţinem şi cîteva scăpări, care ar putea fi evitate pe viitor. Astfel:

a) nr. 14 De joc (din cimpoi) este prea scurt şi neconcludent pentru valoarea estetică ce ar reprezenta-o într-o antologie, cu toată intonaţia lui exotică şi a asimetriei metrice pe care o prezintă includerea unor măsuri de 3 timpi în cadrul periodicităţii generale binare.

b) Este bine să se păstreze, pe cît posibil, consecvenţa şi în prezentarea melodiilor care fac parte din fondul auxiliar al arhivei Institutului de folclor. La unele se indică informatorul fără culegător, la altele culegătorul fără informator. De pildă nr. 15 este cules de Rodica Weiss, care, probabil din modestie evită să-şi pună numele, deoarece figurează ca autoare în alcătuirea acestui volum. Acelaş lucru s-ar putea spune şi de nr. 36, 37 şi 49.

c) Sînt unele scăpări şi în indicaţia metronomică. De pildă nr. 27 (mg. 61b) are mişcare fără indicaţie metronomică, iar nr. 58 are indicaţie metronomică 35, deşi mişcările metronomului încep de la cifra 40. Se vede că transcriitorul a ajuns la această soluţie prin calcule matematice, deşi în prefaţă se spune: « Nu era util să indicăm timpi inegali, iar prin indicarea subdiviziunilor am fi ajuns la valori peste limitele practice ale metronomului ».

d) Unele trimiteri greşite la numărul de fonogramă, ca de pildă 10839 b pentru nr. 57, sau 11639 a pentru nr. 76, ar putea proveni dintr-o greşită culegere de tipar a cifrelor.

e) În sfîrşit, socotim că melodiile înregistrate cu acompaniament ori însoţite de strigături e bine să apară grafic în forma în care le prezintă documentul sonor. De pildă, nr. 59 este o melodie scrisă în măsura $\frac{3}{4}$ care pe document apare însoţită de strigături într-un ritm ce ar fi putut contribui la concepţia realizării unei notaţii mai adecvate a melodiei. Se observă, bunăoară, timpul 1 puţin lungit, iar timpul 2 şi 3 de caracter ternar, nu binar. Formula ritmică proprie strigăturilor ar fi  care duce la măsura $\frac{10}{8}$ cîte odată:  care ar da măsura $\frac{9}{8}$.

Adeseori acompaniamentele contribuie la deslegarea atîtor probleme ritmice care se pun într-o transcriere, încît ştiinţa folclorului muzical ne obligă să ţinem seama de toţi factorii adiacenţi

https://biblioteca-digitala.ro

ai fenomenului respectiv. Pentru stadiul alcătuirii colecției, sîntem însă de acord cu prefața care prevede următorul pasaj în problema ridicată: «În cazul pieselor executate de taraf, s-a notat numai vioara primă, purtătoare a melodiei, părțile celorlalte instrumente, ieșind din cadrul publicației de față», căci transcrierea polifonică ar fi anînat mult apariția lucrării.

Cu toate greutățile întîmpinate de autori în alegerea, selectarea și transcrierea melodiilor, ei au reușit să prezinte o colecție bine închegată și reprezentativă în bună măsură nu numai sub raport estetic, ci și sub raport folcloric. Observațiile noastre sînt însă de inportanță redusă față de prezentarea acestei colecții cu un conținut valoros. Lucrarea și-a atins scopul ca publicație utilă vieții noastre muzicale. Ea poate fi înscrisă ca una din frumoasele realizări ale activității publicistice inaugurate de Institutul de Folclor.

C. ZAMFIR

https://biblioteca-digitala.ro

TIBERIU ALEXANDRU: *INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN*. Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956. 386 p. + 1 f. — Lei 50.

Autorul și Institutul de Folclor au făcut un mare serviciu cercetătorilor de muzică populară romînească prin publicarea acestei lucrări. De o parte, au fost adunate și grupate o mulțime de informații prețioase răspîndite prin mici reviste și pubicații atît de greu de consultat; de altă parte, au fost date la iveală importante contribuții inedite, rezultate în special din cercetările pe teren și din înregistrările de arii ale autorului și ale colegilor săi de la Institut. În sfîrșit, aceste informații și izvoare i-au ajutat autorului să dea o introducere substanțială despre instrumentele muzicale ale poporului nostru.

Modest, Tiberiu Alexandru își prezintă lucrarea, în « Cuvînt înainte », ca o « notă monografică » premergătoare unei monografii cuprinzătoare (p. 7). Dar ea depășește cu mult o notă monografică. Fără să fie completă, de sigur, reprezintă un început foarte serios și documentat, care pregătește calea acelei mari monografii anunțate și atît de mult așteptate.

Volumul începe cu o interesantă introducere întitulată: « Despre diferitele feluri de instrumente muzicale folosite de poporul romîn» (pp. 9—21) și e împărțit pe capitole mari. În primul (pp. 13—26) se descriu « Pseudoinstrumentele » (frunza, coaja de mesteacăn, solzul de pește). Urmează (pp. 27—32) « Instrumentele idiofone » (drîmba, bețele și plăcile de lovit, duruitoarea și toaca). Apoi vin « Instrumentele membranofone » (duba, daireaua, darabana și toba mare, de o parte, iar de alta buhaiul (pp. 33—38). Din numeroasele « Instrumente aerofone » merită să ne oprim mai ales asupra buciumului, fluierelor, naiului și cimpoiului (pp. 39—88). Această parte a lucrării — studiul propriu zis — se încheie cu « Instrumentele cordofone » (țambalul, cobza și viorile). (pp. 97—138). Important și nou e capitolul care urmează, intitulat « Despre ansamblurile populare instrumentale. Despre instrumentiștii populari » (pp. 139—156). Apoi, după o introducere explicativă, se dau o serie de prețioase « Exemple muzicale » (jocuri, doine, cîntece, melodii păstorești) — 80 în total, — « culese din aproape toate regiunile țării », de fapt « transcrieri sau notații ale celor mai de seamă instrumente muzicale folosite de poporul nostru, precum și al cîtorva ansambluri, instrumentale populare ». Cele mai multe sînt inedite și — așa cum spune, la începutul lucrării autorul — « multe din instrumentele muzicale folosite de poporul nostru... sînt descrise [aici] pentru prima oară mai pe larg» (p. 7). La acest capitol ținem să subliniem riguroasa notare științifică a informațiilor despre fiecare cîntec (de la cine, cînd, de către cine a fost culeș și transcris, dacă e disc sau fonogramă etc.), precum și priceperea cu care au fost alese aceste piese. Autorul a avut și grija să le însoțească de interesante și importante « note » (pp. 229—329).

Cred că și ilustrațiile — 70 în total — întocmai ca « exemplele » amintite, sînt menite, în primul rînd, « să întregească descrierea instrumentelor noastre muzicale și să ajute la o mai bună înțelegere a lor ». Două indice — unul pe materii și altul de nume (pp. 359—382) și două rezumate cuprinzătoare, în rusește și franțuzește (pp. 331—354), încheie lucrarea.

Recenzentul nu e specialist în instrumentele muzicale populare. Totuși s-a ocupat, odată, cu unul din ele (surla « junilor brașoveni »). Autorul, în « Cuvînt înainte » (p. 7), arată că studiul lui caută să fie de folos și celor « fără vreo pregătire de specialitate ». Recunoscător pentru această intenție, voi încerca și eu să-i fiu util, aceasta cu atît mai mult, cu cît încă două motive m-au îndemnat să recenzez cartea. Cel dintîi îl constituie faptul că lucrarea cuprinde mult folclor « Literar » (cf. de ex. povestea ciobănească « a lui Tînjală » pp. 189—191 și 306) și numeroase alte texte inedite și interesante cum sînt: colinda de la p. 173, cîntece (p. 46 etc.), tradiții (p. 41 etc.), « zicătorii » de balade (p. 329), precum și informații privitoare la obiceiurile de nuntă și înmormîntare (pp. 57, 58, 65 etc.) sau la magie (pp. 36, 41, 51 etc.). Al doilea motiv — și cel mai

https://biblioteca-digitala.ro

important—constă în faptul că, ocupîndu-mă de aproape cu materialul folcloric din răspunsurile întrate la Chestionarul lui Haşdeu, sînt în măsură să dau o seamă de informaţii inedite chiar în ce priveşte instrumentele muzicale şi răspîndirea lor.

Într-adevăr, Haşdeu a înscris în Chestionarul său din anul 1885 o întrebare (Nr. 132) redactată astfel: « Cum se numesc pe acolo diferitele instrumente de muzică, cu părţile fiecăruia ». Răspunsurile — pe care Tiberiu Alexandru n-a avut posibilitatea să le consulte — aduc de multe ori contribuţii preţioase. Nu mă gîndesc să exhauriez acest material, ci doar să indic ce este mai interesant, nădăjduind că astfel aduc cîteva completări binevenite. În acelaşi timp, atrag atenţia autorului că, pentru marea monografie pe care o pregăteşte, va trebui necondiţionat să consulte şi răspunsurile la Chestionarul Haşdeu. De altfel, cum am arătat cu alt prilej, « este evident că nu se mai poate concepe un studiu temeinic de folclor romînesc cu pretenţie de informaţie serioasă, dacă nu completă, fără consultarea materialului Haşdeu ». Un exemplu: presupunerea lui Tiberiu Alexandru — « Se pare că odinioară tilinca se bucura de o largă răspîndire » (p. 55) — devine siguranţă, după ce vor fi studiate răspunsurile, care aduc materiale de acum 100 de ani. Această consultare i-ar servi mult autorului şi pentru înlăturarea acelei « scăderi » a lucrării, despre care vorbeşte în întroducere: « lipsa ariei de răspîndire » a instrumentelor muzicale. De sigur, el s-a gîndit la aria actuală aceea a epocii noastre. Răspunsurile la Chestionar i-ar da neaşteptata posibilitate de a întocmi o arie — şi hărţi! — despre circulaţia acestor instrumente încă de acum un secol!

În răspunsurile primite de Haşdeu, am găsit cîteva instrumente muzicale pe care autorul nu le aminteşte şi ,probabil, nici nu le cunoaşte. Unul este *tocila*, semnalată de 4 ori din fostul judeţ Neamţ (localităţile Preuteşti, Timişeşti şi Uscaţi (în vol. X, pp. 410, 114, 508 şi 543). Altul este *spata* (« a zice cu spata »), comunicat o singură dată din Vaida-Recea- Făgăraş (vol. XVII, p. 395). Avem apoi *daradaica* din Zahorna-Iaşi (vol. VIII$_2$, p. 302), cuvînt pe care Candrea (« Dicţionarul limbii romîne... » s.v.) îl explică — de sigur greşit — cu « căruţă veche, stricată, hodorogită », după un text al lui Alecsandri («ce daradaică hodorogită ») şi arată că vine din ruteana tarakájka. Ce poate fi însă *diudiuca*, semnalată în Oltina-Constanţa (vol. II, p. 285)? Dar *priscovitia* (citeşte: « prîscoviţa »!) din Teregova — Caraş (vol. XVIII, p. 284), care nu e nici fluier, nici cimpoi, nici trîmbiţă, căci e amintită alături de ele? Un nume bizar de instrument muzical amintit deosebit de fluier, trompetă, drîmbă şi trişcă, în Chişcăreni-Iaşi (vol. VIII$_1$, p. 198) e *livera*. Şi ce poate fi *tutelca*, atestată de asemenea o singură dată, alături de « fluier şi ţivloaie », în Malu-Teleorman (vol. XIV, p. 94)?

« Ţivloaia » aceasta ne aduce aminte de *ţivulca* din Cotulung-Brăila (vol. I p. 172) şi de *ţivlica* din Răcoasa-Putna (vol. XI, p. 518), care indică, probabil acelaşi instrument (să se compare cu « ţivlitoare » pe care Candrea («Dicţionarul»..., s. v. îl explică prin « fluier de diferite forme care imită strigătul cîte unei păsări şi de care se serveşte vînătorul spre a le ademeni »). Observăm că şi autorul aminteşte de « ţivlică », nume dat anciei cimpoiului (p. 79) şi de « ţibulcă », numele atît de rar al viorii în Dobrogea (p. 126). De reţinut şi termenul *plioape* (pleoape?) tot necunoscut de autor — pentru clarinet şi cimpoi (Latinu-Brăila, vol. I, p. 240). De asemenea, pentru organe, să se vadă şi răspunsul din Orlat-Sibiu (vol XVII, p. 241).

S-ar putea ca în cazurile de mai sus să avem de-a face — cel puţin uneori — cu simple variante necunoscute ale numelor unor instrumente curente, aşa cum în Voila-Făgăraş (vol. XVII, p. 452) « tamburei i se zice *scroafă* şi în Şocarici-Ialomiţa (vol. VII, p. 487) acest nume se dă « diblei », pe cînd în Vînjul-Mare-Mehedinţi (vol. IX, p. 128) cobzei i se spune şi *purcea!* Vor trebui făcute totuşi cercetări în satele respective, căci am putea avea surprize interesante, care să ne ducă la descoperirea unor instrumente mai vechi, astăzi dispărute. Nu pot să nu amintesc şi faptul că în unele cazuri — mai ales cînd e vorba de cîte o singură atestare — ar putea fi la mijloc şi greşeli de grafie ale informatorului lui Haşdeu. Astfel *livera* ar putea fi vechea « liră », amintită de Tiberiu Alexandru (p. 125) ca un instrument ieşit din uz sau chiar « liverka » rusească (p. 95, nota 1), mai ales că atestarea vine dintr-un sat din nord-estul Moldovei. În tot cazul trebuie făcute necondiţionat cercetări în regiunile de unde a primit Haşdeu informaţiile indicate mai sus.

Uneori răspunsurile la Chestionar ne permit şi să corectăm unele afirmaţii. Tiberiu Alexandru susţine că « locuitorii satelor de pe malurile Dunării şi de pe litoralul Mării Negre, ca şi cei din regiunile bălţăreţe, cîntă cu mare artă din *solz de peşte* » (p. 25). Obiceiul e cunoscut însă şi în alte regiuni, depărtate de Dunăre şi mare. Astfel se cîntă cu solz de peşte în multe sate din fostele judeţe Botoşani, Iaşi, Neamţ (în cinci sate!), Prahova, Putna, Tecuci, Suceava, Tutova, Vaslui (Nu mai indic satele, ci numai volumele şi paginile respective: I, p. 126; VIII$_1$, pp. 173 şi 194, VII, p. 187; X, pp. 87, 101, 263, 410 şi 543; XI, pp. 342 şi 429; XII, pp. 432 şi 433; XIII, p. 27, XV, p. 330, XVI, pp. 239 şi 322 etc. Ar fi interesant de aflat ce este şi *doba cu solz de peşte*, semnalată în Lupeşti-Covurlui (vol. III, p. 269)

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIA FOLCLORULUI ROMÎNESC [1] PE ANII 1944 — 1950

REVISTELE DESPOIATE

ION MUŞLEA

(Lipsa indicaţiei locului de apariţie arată că revista se publică la Bucureşti)

1. Academia Romînă
   Memoriile Secţiunii Literare
2. Académie Roumaine
   Bulletin de la Section Historique
3. Academia R.P.R. Institutul de Istorie şi Filozofie
   Studii şi cercetări de istorie veche
4. Academia R.P.R. Buletin ştiinţific. C. Ştiinţe istorice
5. Almanahul Literar (Cluj)
6. Apulum (Alba-Iulia)
7. Arcades
8. Archivum Europae Centro-Orientalis (Budapest)
9. Anuarul Arhivei de Folclor
10. Balcania
11. Biserica Ortodoxă Romînă
12. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
13. Buletinul Grădinii Botanice şi al Muzelului Botanic (Cluj)
14. Buletinul Institutului Romîn din Sofia
15. Căminul Cultural
16. Carpaţii (Cluj)
17. Cercetări Folclorice
18. Contemporanul
19. Convorbiri Literare
20. Cultura Creştină (Blaj)
21. Cuvîntul Nostru (Dorohoi)
22. Dacoromania (Cluj, Sibiu)
23. Enciclopedia Turistică Romînească
24. Erdély (Cluj)
25. Erdély Helikon (Cluj)
26. Erdélyi Muzeum (Cluj)
27. Ethos (Iaşi)
28. Ethnographia (Budapest)
29. Ethnos (Focşani)
30. Falvak Népe (Cluj, Bucureşti)
31. Făt-Frumos (Cernăuţi, Rîmnicul-Vîlcii)
32. Flacăra

[1] Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944 — 1950 a fost publicată în nr. 1 — 2/1956 al Revistei de Folclor pag. 345 — 383.

https://biblioteca-digitala.ro

33. Gîndirea
34. Hunedoara Noastră (Deva)
35. Keleti Kapu (Debrecen)
36. Langue et littérature
37. Luceafărul (Sibiu)
38. Mihai Eminescu (Rîmnicul Vîlcii)
39. Miscellanea Ethnographica (Cluj)
40. Müvelődési Utmutato
41. Pasztortüz (Cluj)
42. Plaiuri Hunedorene (Deva)
43. Primăvara Banatului (Lugoj)
44. Ramuri (Craiova)
45. Revista Banatului (Timişoara)
46. Revista Fundaţiilor Regale
47. Revista Geografică
48. Revista Institutului Social Banat-Crişana (Timişoara)
49. Revista Istorică
50. Revista Istorică Romînă
51. Revista Noastră (Craiova)
52. Revista Ştiinţifică V. Adamachi (Iaşi)
53. Revista Teologică (Sibiu)
54. Revue Historique du Sud-Est Européen
55. Revue de Transylvanie (Cluj, Sibiu)
56. Saeculum (Sibiu)
57. Scriptum
58. Siebenbürgische Vierteljahrsschrift (Sibiu)
59. Sociologie Romînească
60. Studii Literare (Cluj)
61. Transilvania (Sibiu)
62. Tribuna Ardealului (Cluj)
63. Universul Literar
64. Utunk (Cluj)
65. Viaţa Romînească
66. Zorile Romanaţilor (Caracal)

https://biblioteca-digitala.ro

Tilinca, fluierul fără dop, atît de rar întîlnit astăzi, doar prin Bucovina, Nordul Moldovei şi al Ardealului (p. 55), se găsea acum o sută de ani şi în satele fostului judeţ Dîmboviţa (vol. IV, pp. 30, 160, 227), în Scăieni-Prahova (vol. XI, p. 402) ca şi în Măţău-Muscel (vol. IX, p. 286) unde se spune şi *şueriţă*, nume pe care autorul nu-l cunoaşte. Tilincile nu se făceau numai din lemn de soc sau de salcie, cum susţine el, ci şi din planta medicinală numită «antonigă» sau «antonică» (Chaerophyllum aromaticum), cum i se comunica lui Haşdeu din Mălini-Suceava (vol. XII, p. 436 Nr. 2). Pentru fluierele «rostite» sau care «are rost» (p. 52), interesează poate şi termenul *fluieru cu rost*, atestat alături de trişcă în Buhalniţa-Neamţ (vol X, p. 97). Despre surlă, autorul nu ştie «în ce măsură a pătruns şi la sate» şi ce fel de instrument era, presupunînd că «era un fluier cu ancie..., din care mai cîntă şi azi unii muzicanţi turco-tătari din Dobrogea» (p. 89). Răspunsurile din Gărvanu-Tulcea (vol. IV, p. 351) şi mai ales cele din Dăieni-Constanţa (vol. II, p. 263) confirmă aceste informaţii. Oare *şurla* din Maidan-Caraş (vol. XVIII, p. 155), descrisă ca fiind «asemenea fluerităi făcute din frapsin, dar pînă la 6—7 dm lungă» să fie unul şi acelaşi instrument?

Termenul «dîrlăit» nu a fost explicat suficient acolo unde a fost amintit întîia oară (p. 23) — de unde o explicabilă dezorientare a cititorului nespecialist —, ci numai în «notele» de la p. 299. Cred că cuvîntul ar trebui pus în legătură cu «dîrla» — o parte a cimpoiului, cum comunică un informator din Mărgineni-Făgăraş (v. XVII, p. 142). Să se vadă şi «dîrlai, dîrlaiuri, dîrlăitură», pentru melodie sau cîntec la Al. Ţiplea: Poezii populare din Maramureş (Bucureşti, 1906, glosar şi pp, 33, 42, 73, 86, 87). De asemenea şi «cîntece dîrlăite» «unele hori care le cîntă cu vers mai lin», comunicare făcută lui Haşdeu din Şugătag-Maramureş (vol. XVIII, p. 233). de reţinut şi răspunsul din Haţeg (Vol. XVII, p. 101) în care se spune că o parte a cimpoiului «e dîrloiul, care dîrlăie». Despre cimpoi avem adeseori descrieri foarte amănunţite la Haşdeu. Ele vor trebui să fie utilizate, dată fiind mai ales vechimea de un secol a informaţiilor. Să se vadă în special textele din Chilieni-Tutova (Vol. XV, p. 203) şi Rîmnicu-Sărat (vol. XII, pp. 98,142). Tot aici mai amintim că în 3 sate ale fostului judeţ Constanţa o parte a cimpoiului se numeşte *boroi* (vol. II, pp. 245, 283, 290).

Am amintit că o parte interesantă a cărţii o constituie datele referitoare la folclorul literar şi la magie. Pentru cea din urmă, la cîntatul ciobanilor din bucium, ca să îndepărteze strigoaicele şi vrăjitoarele în noaptea sfîntului Gheorghe (p. 41) indic şi eu patru atestări din răspunsurile primite de Haşdeu, una din Bilciureşti-Dîmboviţa (vol. IV, p. 68), a doua din Cuca- Covurlui (vol. III, p. 97), a treia din Suceava-Borca (vol. XII, p. 292) şi ultima din Valea-Mare-Muscel (vol. IX, p. 459). Se cîntă însă, în acelaşi scop, şi cu fluierele, tot în ultimul sat şi în Vlaicu-Olt (vol. XI, p. 262).

Pentru cît de adînc au intrat instrumentele muzicale în credinţele poporului — problemă asupra căreia nu s-a insistat suficient — ar fi bine să se amintească despre iele, rusalii sau şoimane, care dansează prin aer la cîntecul cimpoiului (Haşdeu, vol. II, p. 283, IV, p. 76; V, p. 409; VI, p. 231; IX, p. 129 etc.), că uneori ele îşi au cimpoierul lor propriu (IX, pp. 63 şi 5; XVI, p. 54; XVIII p. 152) toboşarul (vol. XVI, p. 54) sau cobzarul (vol XI, p. 391) propriu. Aceste fiinţe demonice joacă şi acompaniate de fluier (vol. I, p. 123; IV, p. 76), ele se îndrăgostesc chiar de cei care cîntă din acest instrument (vol XIV, p. 455 şi-l duc cu ele (vol. II, p. 34), se cunoaşte şi o zicătoare: «Cîntă, parcă ar fi luat de iele» (vol. II, p. 34). Poporul crede că există şi procedee magice pentru ca ielele să dea cuiva darul de a cînta minunat din fluier (vol. IX, pp. 145 şi 195) şi anume: să ungi fluierul cu lapte de capră roşie şi să-l ţii la o răspîntie (vol. IX, p. 107).

Din osul piciorului de cocor se face un fluier din care poţi cînta orice, fără să fi învăţat vreodată (Haţeg: vol. XVII, p. 93).

Încheind completările cu datele luate din materialul Haşdeu, trec la alte constatări atît de ordin general, cît şi de amănunt.

Deşi, cum am amintit, nu sînt specialist în domeniul instrumentelor de muzică populară, nu cred de loc că scîrţîitoarea e un instrument muzical, cum susţine autorul (p. 31). De altfel, ar fi fost indicat să meargă direct la sursă şi să nu se mulţumească cu o notă bibliografică din «Anuarul» publicat de subsemnatul. Apoi, dacă s-a ocupat de scîrţîitoare ca jucărie de copii trebuia necondiţionat să se ocupe şi de jucăriile muzicale ale copiilor. Aceasta este, după părerea mea, o lacună serioasă a monografiei. Pentru aceste jucării ar fi găsit material elementar în lucrările lui Tudor Pamfile (*Jocuri de copii*, editate de Academia Romînă în anii 1907), (Memoriul I şi II) şi în 1909 (Memoriul III). Acolo ar fi aflat şi completări utile pentru diferitele instrumente muzicale, în special la capitolul «Fluiere şi mijloace de cîntat» (I, pp. 66—68; II, pp. 79—80 şi III, p. 37—40). Tot acolo mai găsea material interesant pentru drîmbă (I, p. 96, Nr. 36), strune (I, 0p. 77, Nr. 44) şi pentru cîntatul în solzi de peşte (I, p. 68 şi II, p. 80).

https://biblioteca-digitala.ro

Din punct de vedere tehnic, volumul se prezintă foarte frumos, aș putea spune chiar elegant, atît în ce privește tiparul, cît și legătura. De aceea e regretabil că execuția unor reproduceri nu e de loc la înălțimea tiparului (vezi în special figurile 6—10). În ce privește clișeul cu Nr. 17 (« Șireagul la păscut»), mărturisim că nu-i înțelegem rostul. În locul lui se putea da mai de grabă vechiul desen al lui Th. Glatz, reprezentînd un cimpoier de la serbările de Paști ale romînilor brașoveni (păstrat în Muzeul Brukenthal — Sibiu). De altfel, era bine ca autorul să fi dat cît mai multe ilustrații cu reproduceri de cimpoaie și de cîteva din frumoasele capete ale fluierelor acestora. E păcat că nu s-a reprodus și istoricul fluier al lui Avram Iancu dat și de Pamfile în lucrarea citată mai sus (III, p. 39). Tot aici trebuie să observ că, dacă s-au dat rezumate cuprinzătoare în rusește și franțuzește, trebuia să se dea și legendele ilustrațiilor în limbile străine respective.

Cîteva expresii improprii ar fi putut fi evitate cu ușurință, ca de ex.: « informatori înregistrați » (p. 160) sau (la p. 299 Nr 1): cîntărețul « a fost *trecător* la București » (în loc de « în trecere »). Se poate spune oare în romînește « tobele de frecare » (p. 36)? Mai relev și o mică inconsecvență în ce privește buhaiul întrebuințat la anul nou, despre care, la p. 11, se afirmă că nu e cunoscut în Ardeal, pentru ca, la p. 36 să se spună că « prin sudul Ardealului (e numit) șteand ».

Completările și constatările de mai sus nu scad întru nimic meritul și valoarea lucrării lui Tiberiu Alexandru și îi sîntem recunoscători pentru ea. Nu putem spune același lucru despre Editura de Stat, care a tras în prea puține exemplare —abia 1090 — o lucrare atît de importantă care, după cum se spune în « cuvînt înainte », « caută să fie de folos unui mare număr de cititori, cu sau fără vreo pregătire de specialitate ». Să sperăm că monografia « cuprinzătoare » pe care o așteptăm cu nerăbdare — sau, pînă atunci, cel puțin o a doua ediție completată — se va bucura de mai multă înțelegere din partea editorilor.

ION MUȘLEA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ESJP

Lei 20